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.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

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 *O peso do pássaro morto* 17
Figura 2 – O triângulo invertido de John Truby 47
Figura 3 – O triângulo invertido aplicado aos quatro capítulos de *Peônia* 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
Anexo 62

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.[1]

---

[1] 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[2] 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[3]. 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.[4]

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"[5] 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.[6]

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

---

[2] 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.

[3] 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.

[4] AGAMBEN, 2018, p. 60.

[5] Ibidem, p. 63.

[6] 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).[7]

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

---

[7] 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"[8]); 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"[9]); perante o filho Lucas, quando precisaria repreendê-lo ("acabo que não falo / nada de bronca / falar / cansa"[10]); 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"[11]); 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"[12]); 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"[13]); 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

---

[8] BEI, 2017, p. 54.
[9] Ibidem, p. 58.
[10] Ibidem, p. 82.
[11] Ibidem, p. 84-85.
[12] Ibidem, p. 125.
[13] 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.[14]

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"[15]. A autora aponta que, em *Genealogia da moral*[16], Nietzsche "observa que só tomamos consciência de nós mesmos depois que certos danos são infligidos"[17] 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

---

[14] BEI, 2017, p. 38.

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

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

[17] 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”[18]. 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”[19] – 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”[20].

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.

---

[18] 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.

[19] BEI, 2017, p. 60.

[20] 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.[21]

[21] 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"[22]. 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[23]. 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*[24], 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.[25]

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

---

[22] SONTAG, 2015, p. 13.

[23] Ibidem, p. 16.

[24] ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

[25] 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”[26]. 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”[27], 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[28].

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.[29]

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

---

[26] AGAMBEN, 2018, p. 79.

[27] DURAS, Marguerite. Escrever. *In*: DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução: Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 47.

[28] DURAS, 1994, p. 31-32.

[29] 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.[30]

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"[31].

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

---

[30] ERNAUX, Annie. *O acontecimento*. Tradução: Isadora de Araújo Pontes. São Paulo: Fósforo, 2022, posição 119. E-book.

[31] 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”[32].

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[33].

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”[34]. 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”[35].

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.)

---

[32] ERNAUX, 2022, posição 712.

[33] WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

[34] WOOLF, 2014, p. 122.

[35] 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.[36]

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[37]. 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"[38], 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.

---

[36] 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".

[37] SONTAG, 2015.

[38] 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"[39].

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.[40]

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"[41]. 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.

---

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

[40] CALVINO, 2002.

[41] 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.[42]

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?[43]

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

---

[42] CALVINO, 2002.

[43] 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*[44], 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"[45].

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
>
> Dificilmente 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.[46]

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[47]/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

---

[44] KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

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

[47] 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"[48].

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.

---

[48] 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"[49]. Lenu também narra como, em meio à profusão de acontecimentos da vida em Nápoles, a amiga Lila "às vezes sentia um peso no peito"[50].

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.[51]

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"[52].

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

---

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

[50] FERRANTE, 2016, p. 98.

[51] FERRANTE, Elena. *História da menina perdida*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b, p. 168.

[52] 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"[53].

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"[54]. 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

---

[53] FERRANTE, 2017b, p. 171.
[54] BEI, 2017, p. 85.

aditivos, enquanto o sentido só pode se basear na narração[55]. 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*.[56]

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[57].

"Só uma coisa é certa. A contradição pesado/leve é a mais misteriosa e a mais ambígua de todas as contradições"[58], 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.

---

[55] HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Tradução: Maurício Liesen. Belo Horizonte: Âyiné, 2018, p. 82.
[56] HAN, 2018, p. 65-66.
[57] AGAMBEN, 2018, p. 67.
[58] 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 imprimou 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"[59]:

> 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.[60]

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"[61] 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.[62]

---

[59] WILDE, Oscar. *A alma humana sob o socialismo*. Tradução: Hugo Lorenzetti Neto. Porto Alegre: Coragem, 2021, p. 19.

[60] Ibidem, p. 31.

[61] Ibidem, p. 82.

[62] 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"[63].

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:

---

[63] 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.[64]

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

---

[64] 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.[65]

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"[66].

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"[67]; Andrea Abreu falando sobre o romance *Pança de burro*[68]; 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

---

[65] FERRANTE, 2017a, p. 105-106.

[66] 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".

[67] Disponível em: https://youtu.be/qviM_GnJbOM. Acesso em: 20 nov. 2022.

[68] Disponível em: https://youtu.be/IF7TBEJ51wo. 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"[69], 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)"[70], 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.

---

[69] 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.

[70] 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"[71]. 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)[72], 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[73]. 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"[74].

---

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

[72] Informações disponíveis em: https://glo.bo/2G29cTD. Acesso em: 10 nov. 2022.

[73] Informações disponíveis em: http://bit.ly/3TuWLPS. Acesso em: 14 nov. 2022.

[74] 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"[75]. 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.[76]

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"[77] 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"[78].

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

---

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

[76] SOLOMON, 2018, p. 167.

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

[78] 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"[79]. 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[80].

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 romanesco, 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

---

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

[80] 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”[81].

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”[82]. 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”[83]. 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

---

[81] 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”.

[82] DURAS, 1994, p. 13.

[83] 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"[84]. Parti das seguintes características:

Tabela 1 – Fraquezas morais e psicológicas de Clarice e Peônia

	Clarice	**Peônia**
Fraqueza psicológica	Defensiva; tem dificuldade de se conectar a outras pessoas.	Passiva; estagnada; prioriza as necessidades de outras pessoas em detrimento das próprias.
Fraqueza moral	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.

---

[84] 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"[85] e que "Infamiliar é, de certa forma, um tipo de *familiar*"[86]. 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.[87]

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"[88]. A ação básica sustenta essa mudança: "deve ser a ação

---

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

[86] FREUD, 2019, posição 973.

[87] Ibidem, posição 1086-1092.

[88] 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"[89]. 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"[91].

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.

---

[89]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".

[90] Ibidem.

[91] 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.[92]

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"[93]. 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

---

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

[93] 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"[94].

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"[95]. 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"[96].

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.[97]

---

[94] REIS, 2013, p. 260.

[95] WOOD, 2012, p. 20.

[96] REIS, 2013, p. 247.

[97] 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"[98]. 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.[99]

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"[100]. 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"[101]. Genette observa que mesmo em uma cena dialogada, na qual há uma sensação de correspondência temporal entre história e narrativa, a igualdade é apenas

---

[98] WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 19.
[99] GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [1989], p. 33.
[100] GENETTE, [1989], p. 85-86.
[101] 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"[102].

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

Movimento narrativo	Elipse	Sumário	Cena	Pausa descritiva
Fórmula	TN <∞ TH	TN < TH	TN = TH	TN ∞> TH
Descrição	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

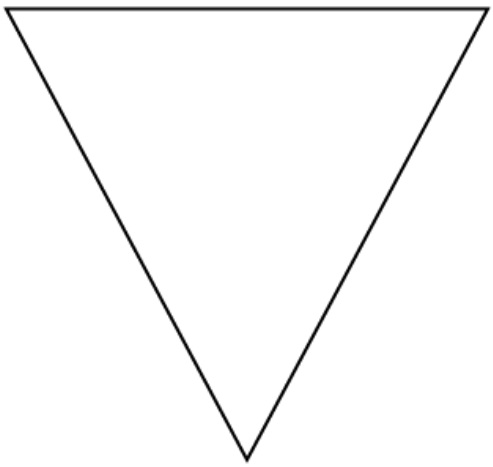
[102] GENETTE, [1989], p. 86.

cenas 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"[103].

Figura 2 – O triângulo invertido de John Truby

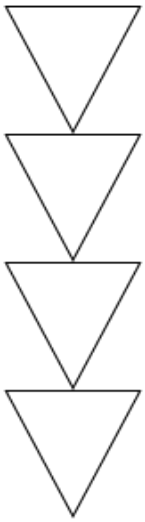


Fonte: Truby (2008, posição 5873).

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:

[103] 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"[104], 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"[105], 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).[106]

Barthes ainda divide o nível das funções em funções ("uma funcionalidade do fazer"[107]) e índices ("uma funcionalidade do ser"[108]), 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

---

[104] BARTHES, 2009, p. 27.
[105] Ibidem, p. 29.
[106] Ibidem.
[107] Ibidem, p. 32
[108] Ibidem.

alternativa consequente para o seguimento da história, enfim, que ela inaugure ou conclua uma incerteza”[109]. Já as catálises, por outro lado, “dispõem de zonas de segurança, de repousos, de luxos”[110], e desempenham “uma funcionalidade puramente cronológica (descreve-se o que separa dois momentos da história)”[111]. 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”[112].

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”[113], 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”[114]. 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

---

[109] Ibidem.
[110] Ibidem, p. 33.
[111] Ibidem.
[112] MORETTI, 2003, p. 6.
[113] BARTHES, 2009, p. 27.
[114] Ibidem.

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

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.[116]

Símbolo ambivalente, o dragão[117] 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[118], 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).

---

[115] VOGLER, 2015, p. 285.

[116] FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução: Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2018, p. 151.

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

[118] 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.[119]

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*"[120].

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.[121]

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

---

[119] BARTHES, 2009, p. 60.
[120] WOOD, 2012, p. 164.
[121] Ibidem, p. 149-150.
[122] Ibidem, p. 154.
[123] Ibidem.
[124] 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"[125], 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 revisitar 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.[126]

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.

---

[125] FERRANTE, 2017a, p. 298.
[126] 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.

Anexo

Peônia

1

Acordei com metade do corpo estendida sobre o parapeito do terraço, em parte pela claridade do dia amanhecendo, em parte pela conversa arrastada daquelas estranhas, as convidadas de Clarice. Porto Alegre se definia pouco a pouco, revelada pela luz difusa. Aos meus pés, restos de uma noite que ainda não havia terminado, as laranjas em bagaços, a toalha suja de sangue que alguém simplesmente jogara ali. Viradas para o céu, as bolas de luz continuavam acesas.

A amiga de Clarice dormia na rede com a boca entreaberta, chinelos no pé e a bolsa de couro sintético caída. Além das portas de vidro, dentro do apartamento, a mulher que eu havia encontrado chorando no banheiro segurava as próprias pernas sobre o sofá e conversava com as outras duas que haviam ficado. Já não se concentravam para falar sem enrolar a língua, talvez por enfim ceder ao cansaço que revelava o que elas só mostravam na presença de outras mulheres.

Nem todas as pessoas que estiveram ali durante a noite vieram do restaurante arranjado por Clarice, logo antes; algumas foram sendo recolhidas pelo caminho. Poucas horas atrás, eu nunca a havia visto pessoalmente. Dois dias antes, não a conhecia. Recolhi a fotografia molhada sobre o parapeito e a examinei mais uma vez.

Ela é assim, a amiga de Clarice havia me dito para encerrar nosso assunto, antes de me dar as costas e deitar. Apesar do que ela tinha feito, eu me perguntava onde Clarice estaria.

Naquele terraço, morava de aluguel o homem que encontramos no posto de gasolina. Localizado em um bairro cheio de lombas, no décimo andar, era a cobertura de um apartamento imenso, de quatro quartos e cinco banheiros, no qual só havia sobrado uma mulher velha, quase surda. Pelo fato de a escada que levava ao terraço ficar junto à porta de entrada, o locatário quase não a via; às vezes, passavam o mês inteiro sem se cruzar. Mas ele disse que sempre a ouvia se mexendo vagarosa no andar de baixo, com frequência trombando nos móveis ou derrubando as milhares de miudezas acumuladas sobre aparadores ou sobre caixas empilhadas, como se ele vivesse na presença de uma assombração. Disse ter o

sentimento constante de estar em um lugar onde não te querem, mas no qual precisam de ti. E de que fariam qualquer coisa, se houvesse algo a ser feito, para que tu fosse embora.

Um avião desceu no horizonte; estávamos perto do aeroporto. Sentada em uma banqueta de vime e apoiada no parapeito, eu esperava o amanhecer, quando conseguiria voltar para casa, e olhava como Porto Alegre enganaria a qualquer um naquela escuridão, como parecia inerte sem a luz do dia. Mas uma cidade dificilmente engana quem a observa há muito tempo e sabe que por baixo da noite os animais são barulhentos; as pessoas são barulhentas e tristes.

A amiga de Clarice se aproximou já na metade da madrugada, depois que as coisas se acalmaram. Cheirava a uma mistura de leite fervendo e jasmim, e estava distraída pela tela do celular.

Mandei mensagem, disse, mas ela não vai responder agora.

Ela estava calma e seu porte era o da única pessoa capaz de entender o que se passara, como se fosse previsível e comum. Também era a única que não havia pelo menos se arranhado com os estilhaços de vidro. Permaneceu ao meu lado em silêncio por alguns minutos, e não era que enxergasse algo diferente do que eu via na cidade lá embaixo; ela simplesmente não olhava nada em especial. Sem mexer a cabeça, enfim falou que Clarice havia comentado sobre mim, mas que ela própria imaginara que eu seria mais inusitada. Baixou os olhos para a pequena imagem que eu segurava.

Ela não sabia que a Clarice já tinha estado aqui com ele, explicou.

Se referia a uma das mulheres que ficaram no apartamento até a manhã seguinte, dividindo opiniões entre as pessoas que queriam colocá-la para dormir e as que insistiam em conversar para mantê-la acordada. O homem de quem falava só poderia ser o vulto na foto.

Eu ainda pensava em outro homem, o que havia chegado por último ao restaurante para ficar trinta minutos e então partir. Não quis perguntar quem era. Apesar de a amiga de Clarice, além dela própria, ser aquela que pela lógica poderia me responder de pronto, tive a impressão de que mesmo para ela a identidade do homem era desconhecida. Ele tinha olhos fundos, de aspecto cansado, em contraste com a vitalidade que possuía para falar e se mexer.

Não foi ao restaurante para ver ou fazer amigos; soube disso pela forma como agiu enquanto esteve lá, com uma postura respeitosa, mas rígida e defensiva, que fez com que ninguém além de Clarice se aproximasse.

No andar de baixo, um estrondo fez meus dedos tremerem. A amiga de Clarice virou o rosto. Quis saber como eu havia parado ali.

Era incrível que um lugar assim pudesse fazer parte de um apartamento com o tamanho do que existia no andar de baixo, com assoalho, portas e acabamento em madeira já fora de uso, mas que guardavam resquício da sofisticação que representaram um dia. Eram aquisições de uma geração que superou os próprios pais, mas ainda muito distante daqueles que conseguiam fazer o dinheiro se multiplicar. Além do terraço, a cobertura era um cômodo único de piso frio, marrom, com pia gretada e frigobar encostados na parede ao lado de um banheiro, e poucos móveis dispostos em um misto de quarto e sala, a cama fora de proporção obstruindo parte da passagem. Parecia que dezenas de pessoas já haviam vivido ali e, na mudança, foram deixando para trás tudo que já não tinha serventia alguma; livros de biologia marinha puídos e revistas recortadas, três quadros ilustrados com gueixas e pontos de mofo, um gnomo de jardim de ar risonho e superfície descascada, uma quantidade assombrosa de apostilas empilhadas, bisnagas de tinta vazias e carvão vegetal, pelo menos uma dúzia de guarda-chuvas com as pontas soltas, empilhados. As paredes antes brancas ficaram acinzentadas, com muitos riscos e manchas escuras. Ainda assim, as outras nove pessoas se moviam livres e descalças, como se tudo estivesse em perfeita ordem.

Quando fechei a porta do banheiro e me virei em direção aos outros, a mulher deitada sobre o sofá ainda dizia palavras desconexas e lutava contra ajuda. Pincei do chão, entre os cacos de vidro ensopados, um pequeno retângulo embebido no álcool. Era uma fotografia Polaroid, sem dúvida tirada naquela mesma cobertura, embaixo da qual o líquido havia borrado a data escrita a caneta esferográfica. Distingui que se tratava de fevereiro daquele mesmo ano (estávamos então no dia quinze de março). Durante os oitenta e quatro dias seguintes, a imagem seguiria guardando, para mim, uma mensagem cifrada que mesmo a composição de poucos elementos não era capaz de mascarar. No segundo plano da foto, a vidraça do terraço refletia as pernas e o tronco de um homem curvado sobre a figura retratada;

era quem havia tirado a foto. Tentava capturar a mulher à sua frente, clicada dos joelhos para cima, esparramada na cama com um blusão de linho e os dentes arreganhados. Amassava um minúsculo pacote de pano em uma das mãos, com o braço para cima, e com a outra palma aberta cobria os olhos e uma parte do rosto. Mesmo a tendo visto apenas uma vez, reconheci na hora que era Clarice.

Era tudo muito estranho. Aquelas pessoas falavam de um jeito como se nada importasse para elas. A energia que as ligava entre si não se estendia a mim, presente não pela fluidez do acaso, mas pela força de uma sucessão de coisas que não deveriam ter acontecido. Do outro lado da vidraça, desde que chegamos, uma figura de cabelos longos e piercings entre as sobrancelhas, no queixo e nos cantos do lábio inferior bebia Drury's com gelo e olhava diretamente para mim. Desconfiei que ninguém fazia ideia de quem era.

As mulheres chupavam laranjas fendidas, e o suco escorria, entrava por baixo da blusa e dentro do sutiã enquanto elas limpavam o queixo umas das outras. Com um copo de líquido transparente na mão, o anfitrião ergueu os braços e gritou um brinde a Clarice, e juntou-se a ele um coro de uivos e mais gritos de *salut*, *lechaim*, *nazdarovya*; começaram a pular e as janelas tremiam, uma massa de gente derrubando garrafas ainda pela metade por cima dos copos de vidro, entornando bebida pelo chão e no sofá até caírem uns sobre os outros e continuarem ali, melando o cabelo de álcool e açúcar, despejando gin para sorver do umbigo de homens e mulheres que riam, contorciam a barriga.

Na ânsia, o anfitrião empurrou a vidraça com um estouro, derrubando um mural de cortiça que espalhou percevejos e uma porção de papéis de tamanhos distintos. Pude ver quando uma das mulheres, a que vestia um blazer de veludo bordô apesar do calor úmido, levantou-se de súbito, chutando uma das garrafas e estraçalhando pelo menos mais três copos que estavam no chão. Seus olhos estavam arregalados, e por um instante ela ficou parada, o corpo travado, antes de caminhar até o banheiro mal flexionando os joelhos. Segundos depois, uma segunda mulher começou a berrar, eu não conseguia saber se com uma pessoa em específico ou se com todos ali, ou por quê. Um dos homens tentou contê-la enquanto, através dos vidros embaçados, eu a vi se contorcer, agora obviamente tentando avançar sobre o anfitrião e no momento seguinte entregue ao choro convulsivo. Entrei gritando para que

parassem; a amiga de Clarice já havia levado a mulher até o sofá e estava curvada sobre ela. Outro homem arrastou o anfitrião escada abaixo, ambos com os pés sangrando, enquanto a figura de cabelos longos, que não havia participado de nada daquilo, observava uma reprodução d'*A noite estrelada* de frente para a parede, ainda bebendo whisky. Nas costas da camiseta preta que vestia estava costurado um gigantesco escorpião.

No andar de baixo, não havia sinal de que a velha senhora percebesse alguma coisa. Foi só ao me lembrar dela que prestei atenção a um ruído vindo da basculante do banheiro, cuja saída dava para fora, no terraço. Bati na porta e espiei para dentro.

Ela não merece, foi a única coisa que a mulher com blazer de veludo me disse, sentada na privada com as canelas cortadas e a maquiagem escorrendo. Era evidente de quem estava falando.

Antes de ir embora, meu pai deixou um filhote ao lado da minha cama. O cão estava tremendo de frio pela manhã.

Meu primeiro instinto foi pegá-lo no colo. Assim que o levantei, enxerguei um escorpião amarelo sob seu corpo, mesclado ao pelo, e larguei de imediato o filhote, que começou a ganir. Gritei pela minha mãe no quarto, mas quando ela chegou, não havia nada além do cão sobre a toalha gasta e úmida. A dúvida sobre se o escorpião existira me assustou por dias, e eu ficava, desde então, relembrando cada segundo daquela manhã, teorizando se o que vi foi meramente uma sombra ou uma mancha do piso de madeira, ou se houve mesmo qualquer coisa ali. Na época, minha irmã era um bebê de colo e meu avô ainda era vivo.

Aos poucos, entendi que o filhote não era um presente, mas um gesto de culpa, e que não importava quantos dias se passassem, meu pai não iria voltar. O cão cresceu e desenvolveu aversão por qualquer pessoa que não fosse da família. Latia muito na grade da casa, inclusive para os vizinhos, que jogavam pedras no pátio e deixavam bilhetes anônimos na caixa de correio ameaçando envenená-lo; tive que restringi-lo aos fundos da casa. Se um parente vinha nos visitar, porém, o cão parecia reconhecê-lo pelo cheiro desde a primeira vez, e nos observava deitado no canto da cozinha enquanto tomávamos café com os biscoitos amanteigados que minha mãe assava. Fomos criando uma cumplicidade silenciosa. Ele rejeitava meu colo, mas ficava perto enquanto eu lavava as roupas no tanque e as estendia ao

ar livre, estudava para as provas do colégio e cuidava do meu avô nos últimos meses da doença. Quando ele morreu, o cão passou a dormir comigo, e esta foi também a única vez em que me lambeu, no rosto, durante a madrugada. Esperava que eu me deitasse para subir na cama com cuidado e se aninhar ao lado dos meus pés. Ao meu primeiro movimento pela manhã, descia para junto da porta até que eu a abrisse, e assim passamos os catorze anos seguintes.

Ao fim desse tempo, o cão começou a ficar cego e cada vez mais arredio. Não entendia em que direção eu estava quando o chamava e por vezes tentava me morder quando tocava nele sem avisar, inclusive durante a noite. Quando parou de me reconhecer por completo, soube que havia chegado o momento de eu mesma ir embora.

Na divisão dos carros que iriam até o terraço, consegui lugar em um banco de trás, onde me contraía para não cair sobre os outros dois homens durante as curvas. O motorista ultrapassava os sinais vermelhos quase sem conferir o fluxo nos cruzamentos e em mais de duas ocasiões freou bruscamente, ou porque havia calculado mal a distância de um carro que vinha na direção permitida, ou porque um grupo de pessoas avançara desatento sobre a pista, acreditando que o veículo pararia.

Foi a primeira vez que cruzei a avenida Independência de carro. A largura do asfalto, proporcional aos imensos prédios e calçadas na metade final da rua, desproporcional ao movimento noturno, fazia com que o lugar não combinasse com aquela quietude, como se as grades de ferro em frente às lojas de móveis e restaurantes não fossem mais levantar, e a noite não fosse ter fim. A velocidade do carro estava em descompasso com os postes de luz que pareciam velar a avenida e sugerir que acompanhássemos o cortejo em câmera lenta, deixando em mim uma impressão forte de que nunca deveríamos tê-los deixado para trás, que desafiávamos o tempo numa busca ávida demais pelo futuro.

No banco do carona, com os pés sobre o console, a mulher que mais tarde, no terraço, avançaria sobre o anfitrião provocava os três homens sobre o motivo de Clarice ter deixado os próprios convidados sem ao menos se despedir. Disse que apostava haver outro problema com aquela mãe dela.

O carro parou para abastecer e todos entraram na conveniência. Era ali que o nosso novo anfitrião, o que habitava o terraço, esperava pela carona já visivelmente eufórico, anunciando o quanto estava feliz de nos ter por perto. Espremidos no banco de trás, estávamos de partida quando ele gritou para parar e desceu, correndo. Havia esquecido que precisava de um estilete.

Em Porto Alegre, passei a viver em um bairro margeado pelo cais. Ficava na antiga zona industrial da cidade, por onde costumava passar a via férrea de escoamento dos tecidos, móveis, cervejas e todo o resto, e que servira de moradia aos operários, entre eles muitos imigrantes. A região fora tão efervescente que não era necessário às pessoas se mover dali; tinham tudo de que precisavam ao alcance de uma caminhada. O desenvolvimento das rodovias, porém, permitiu às fábricas se espalhar pela região metropolitana para fugir da falta de espaço e dos alagamentos constantes, e a tentativa do poder público de mantê-las ali, ao determinar aquela zona como exclusiva para indústrias, só fez com que os moradores também fossem embora, deixando imensos galpões e imóveis inteiros sofrendo com as chuvas e se degradando cada vez mais. Mas desde que eu havia chegado, três anos antes, as coisas pareciam mudar. Galpões que não eram ruína foram transformados em bares, restaurantes e casas de festa; casarões, em escritórios onde novas empresas de tecnologia logo acumulavam dezenas de funcionários, com a diferença de que seus trabalhadores não queriam morar ali perto de jeito nenhum. Esses imóveis, de qualquer forma, dificilmente voltariam a ser ocupados por uma única família, eram grandes demais. Se não ganhavam fins comerciais, eram demolidos para virar complexos de moradia com linhas retas e cores neutras.

O quarto que eu alugava, em um apartamento antigo dividido com outras três pessoas, já havia sido, segundo o proprietário, moradia de muitos portuários e estivadores. Ele sempre aparecia na entrada dos novos inquilinos, que ficavam em média por um semestre, quando aproveitava para me perguntar se as últimas pessoas que saíram não haviam levado nada de uso comum na mudança. Também queria saber como ia o meu trabalho, talvez mais preocupado em garantir a própria renda, e achava que o fato de eu passar o dia em frente ao computador me tornava uma operária diferente. Além da minha mãe e da minha irmã, era o único para quem eu havia contado sobre os planos de entrar na universidade.

Quando conheci Clarice, eu trabalhava há pouco mais de dois anos para uma dessas empresas de tecnologia. Na época, o lugar tentava se erguer depois do corte de dezesseis dos trinta e cinco funcionários. Agora que as coisas estão dando certo, dizem que os filhos do fundador e antigo dono, a quem vou chamar apenas de Z., recebem aportes do lucro, mas que a decepção de Z. com o negócio foi tão grande que prefere tratá-lo como um devaneio etéreo, preso para sempre ao passado. Deixou a firma por um preço irrisório ao filho de imigrantes libaneses que cultivavam amizade antiga com a família, em um acordo que demorou mais de meio ano para sair do papel. Quando ainda morava em Manchester, o novo proprietário despediu mais cinco pessoas e pediu para me avisarem que seria realocada assim que ele chegasse.

Tinha acabado de receber a notícia quando a tela do celular se acendeu. Em uma mensagem curta de voz, Clarice me convidava a um restaurante na noite seguinte. Me chamou pelo nome e disse estar ansiosa para me conhecer, já que em breve passaríamos boa parte da semana juntas, e não explicou mais nada. Passou o endereço e terminou dizendo o nome de Amon.

Quis voltar para casa desde a hora em que cheguei ao restaurante, mas uma coisa ou outra acabava me parando. Quando entrei, as mesas estavam arredadas nos cantos para abrir espaço e o ambiente, à meia luz. Tentei, entre tanta gente e tanto calor, encontrar Clarice pela voz, ainda perto da porta e do balcão. Só então percebi do que se tratava.

Muitas das pessoas presentes eram de meia idade, algumas mais velhas do que isso, todas bem-vestidas. Usavam scarpin e finos lenços estampados sobre os ombros; calças soltas de linho e dois botões da camisa abertos. Estavam mais concentradas nos grupos de conversa, como se em um encontro de negócios, e menos atentas à dúzia de esculturas andróginas sem cabeça, com seios e genitais masculinas; às paredes cobertas por figuras humanas monstruosas, de rosto derretido e boca aberta em pelo menos vinte telas pintadas à mão, de traços soltos, cores fortes e camadas espessas de tinta; as figuras de corpo inteiro, por vezes, obstruídas por objetos fora de proporção, em sua maioria lixo, amontoados de arame farpado ou comprimidos de remédio. Ao lado da entrada, o quadro ao meu lado era a única reprodução, uma fotografia emoldurada do original. Em tinta preta, na parte inferior, estava escrito “Minha querida C.”.

Enviei uma mensagem de texto para Clarice. Ela me respondeu cerca de vinte minutos depois dizendo que estava no terceiro andar do restaurante, queria que eu fosse até lá. Eram quase onze horas e eu disse que precisava ir, o transporte público cessaria em breve; que gostaria de ter aparecido antes, mas ficara trabalhando até tarde. Uma pessoa derrubou bebida gelada nas minhas costas. No breve segundo de pausa da música, reconheci o timbre de Clarice na risada que veio do andar de cima, mais alta que as outras vozes, quando o homem chegou. Sentou-se na outra ponta do balcão e pediu uma bebida sem ver o cardápio. Apoiou os dois antebraços e mexeu no telefone, depois o deixou sobre a superfície e bebeu devagar, quase sem desviar os olhos do bar ou do copo, mesmo com a tela piscando o tempo todo. Trocou meia dúzia de palavras com o dono do restaurante, um uruguaio na casa dos cinquenta anos que tentava engrenar uma conversa inaudível enquanto acenava para quem saía. Clarice respondeu novamente, dizendo que era ridículo eu me preocupar com o horário; poderia ficar e dormir com ela. Mais tarde, quando me dei conta que debochavam de seu sumiço repentino, acho que já fazia pelo menos meia hora que ela não estava ali.

Assim que o copo ficou vazio, o homem se levantou e desapareceu nos fundos do restaurante; era onde ficava a escadaria curva até o andar de cima. Fui atrás. As escadas íngremes, de ferro, estavam tão úmidas que quem descia quase caía por cima de quem vinha na direção contrária. O topo do sobrado tinha uma vista ampla para as árvores da Redenção e para uma porção de casas com telhas desgastadas, cor de terracota. Por ser menor, estava ainda mais abarrotado que o térreo.

Mas já não importava quanta gente houvesse naquele lugar. Quando pisei no topo, tive a sensação evidente de que tudo era feito para uma pessoa só.

Ali estava ela.

Não podia ter mais de vinte e três anos, e nem era preciso conhecê-la para perceber que se relacionava com gente em todo canto. Quando se falava sobre ela, os outros sabiam de quem se tratava; mais que isso, sabiam que esse reconhecimento era partilhado pelos demais. Sua conversa presumia intimidade; não tinha medo de deslizar nas palavras ou de ser mal compreendida. Agia como se os outros fossem capazes de entrar na sua cabeça e entender o que ela queria, e os retribuía com a atenção necessária para que aquilo acontecesse. Tinha

uma habilidade nata para identificar brechas no tempo das pessoas, os poucos momentos em que se abrem a qualquer assunto alheio assim que terminam uma tarefa.

Tinha um nariz grande se comparado ao resto dela, quase toda pequena, e o ventre protuberante; um jeito de andar firme por contraste que, apesar de tudo, nunca a abandonou. Tinha íris tão pretas, tão fundidas às pupilas, que seguiu impossível para mim, durante o tempo que passamos juntas, saber quando estava entusiasmada com uma ideia ou profundamente entediada. Naquela noite, ainda era dona de um riso alto e raro, sempre precedido pelo sorriso constante. Quando as pontas dos lábios envergavam para cima, produziam uma tensão que só se quebrava nessa nota aberta, e era por isso que estar perto dela era estar o tempo inteiro na busca de um alívio cuja espera era, na maior parte das vezes, vã.

**

É o começo da primavera e sinto falta do cheiro das flores. Em um dia como hoje, Clarice teria dito que peônias são as únicas que conheceu menos em vida que em tatuagens. Teria dito que, se mil vezes pudesse escolher de novo, mil vezes escolheria não ter me deixado sozinha naquela noite. Teria jurado jamais perdoar Amon e por isso não mais ser livre. Mas prefiro deixar algumas coisas claras desde o começo: a verdade é que nunca vou saber o que Clarice teria dito em um dia como hoje. A verdade é que já estou morta.

2

A admiração profunda e verdadeira provoca um embate grave se percebemos trabalhar em silêncio para ser como outra pessoa. Que a invejamos. Empreendemos, então, uma tentativa de nos desvencilhar da inveja ao negar sua existência: a necessidade desse movimento contrário, porém, faz-se prova da presença daquilo que ele confronta.

Tentei não pensar nela durante o final de semana. Tive vontade de colocar a casa inteira abaixo; tirei todas as roupas do armário e separei quase metade para jogar fora, esvaziei a geladeira, inundei o piso de água e sabão e o esfreguei de joelhos até a ponta dos meus dedos descascarem. Saí pelo bairro sem rumo. Cada rosto conhecido atiçava meu desconsolo por continuar igual apesar de tudo, carregado por uma lassidão em existir que não se dava conta que a vida precisava ser mais que aquilo.

Queria arrancar dela a doçura. A capacidade inquietante de permanecer fiel a si mesma quando tudo em volta era mudança e ruína.

Dormi, até segunda-feira, noites que não pareciam ter fim, cheias de sonhos que causam sobressalto. Tinha a consciência turva e um cansaço que arrasta o corpo adiante apenas pelo hábito. A caminho do Bom Fim, parei em frente a um estabelecimento no qual reparei somente naquele dia, porque estava fechado. Era um antiquário abarrotado de peças opacas, cujo vidro refletia minha imagem misturada às bonecas gastas e aos relógios de corda do outro lado. Minutos depois, eu entraria no saguão da casa amarela e me dirigiria à sala das mesas de trabalho, no térreo, onde aquele homem já estaria esperando por nós desde cedo com os mesmos olhos fundos, o mesmo porte defensivo, o mesmo foco incorruptível que exibira no balcão do restaurante. Era Amon.

Durante aquela noite, Clarice se comportou como se conhecesse o homem há mais anos do que ela própria estava viva. Pediu licença aos que estavam na roda assim que o viu, e quando se cumprimentaram, um lampejo de reconhecimento brilhou no rosto de ambos, como

se enfim tivessem encontrado, em meio a tanta gente, o único outro ser capaz de entendê-los por dentro. Conversaram energicamente por cerca de quinze minutos, ao longo dos quais o homem a tratou com interesse e delicadeza. Ao fim desse tempo, porém, a conversa assumiu um tom sério, perceptível pelo cenho concentrado de Clarice frente à expressão impassível dele, que tirou uma mão do bolso e a apoiou atrás de si. Não demorou para que os dois descessem as escadas; Clarice voltou ao topo do restaurante sozinha, menos de três minutos depois. Quando passara por mim, a caminho de acompanhar Amon até a saída, havia o filete de uma lágrima escorrida em sua bochecha. Estava maravilhada.

Clarice nunca veio. Amon não esperou por ela para se apresentar, nem mencionou sua ausência.

Conforme a manhã passava, camadas do quadro fotografado na parede do restaurante voltavam à minha mente; uma pintura disforme que emanava aura soturna, de poucas e carregadas cores, cuja textura era difícil distinguir sem a peça original. Exibia o tronco de uma pessoa muito ereta, um olho cerrado e outro, aberto, o rosto parcialmente coberto por longos cabelos escuros. Segurava o que parecia um espelho pontiagudo na altura do queixo e tinha a outra mão sobre o dorso do animal empoleirado em seus ombros, de olhar brilhante e fixo para fora do quadro, uma raposa, de cuja cauda pendia uma lamparina. O bicho cravava no pescoço humano seus dentes de navalha.

O lugar de Clarice permaneceria vazio e preservado pelo silêncio de Amon. Ela não apareceu no dia seguinte. Nem no outro, ou no próximo, ou depois.

Minha irmã foi uma criança doce até os seis anos, quando descobriu que não tinha o nome do pai na carteira de identidade. Correu da escola para casa com o rosto vermelho e pingando suor, saiu revirando gavetas e, ao ver que o nome dele constava no meu registro, pendurou-se nos meus cabelos como se eu tivesse roubado algo e ela precisasse tomá-lo de volta. Começou uma fase na qual me chutava por baixo da mesa durante as refeições, derrubava leite na roupa limpa fingindo descuido, perseguia o cachorro e sumia com minhas coisas. Não entendia que as memórias de nosso pai, para mim, eram igualmente borradas, e desconfio que, na cabeça de criança, formulava a ideia de que seu nascimento fora o estopim

para que ele nos deixasse, que ter uma segunda filha, ter mais uma mulher dentro de casa, seria demais para ele. Semanas depois, quando perdeu o avô, minha irmã tinha lampejos durante os quais parecia esquecer quem era; berrava por socorro se era deixada sozinha em um dos cômodos da casa, alegando ter visto insetos sair das ripas de madeira e encher o chão do quarto. Só aceitou continuar indo à escola se eu a levasse até a porta da sala e já estivesse esperando por ela na hora da saída. Em casa, não desgrudava de mim e arranjava desculpas para me ter perto.

Dois anos depois, no final do meu ensino médio, comecei a trabalhar em uma gráfica nas tardes sem aula, e desde então nunca estive em casa do amanhecer até o início da noite. Minha mãe relatava que minha irmã se tornou dispersa, não conseguia se dedicar a qualquer atividade por mais que alguns minutos e, mesmo enquanto o fazia, ocupava-se apenas na tentativa de esquecer que eu não estava com ela. Assim que eu voltava, me enchia de perguntas e dizia estar fazendo um plano para nós.

No início da adolescência, inventou que eu precisava ir a Porto Alegre. Havia descoberto, com a família dos colegas cuja casa frequentava, o que era uma universidade, e dizia ser meu dever ir em busca daquilo. Eu não dava importância, repetia que não sairia dali até que ela me deixasse em paz. Foi quando sua postura ficou diferente. Saía pouco com os amigos. Começou a frequentar as aulas com assiduidade, e à noite, depois do jantar, esperava todos se levantarem para abrir livros e cadernos sobre a mesa da cozinha, ainda assim indo dormir mais cedo que o costume. Sempre que eu estava junto dela, porém, sentia seu olhar feroz nas minhas costas. Foi despertando em mim a sensação de que tudo não passava de teatro, até que veio, de súbito, a certeza do que ela estava fazendo: me desafiava a sair de casa para ver se eu seria capaz. Se eu não fosse a Porto Alegre, queria mostrar que ela sim conseguiria, pois tinha uma astúcia singular que me faltava. Se fosse, queria ver o quanto eu aguentava nossa separação.

Aquelas semanas foram duras para nós. Amon declarou o que faria desde o começo, mas tomava decisões sem aviso prévio e sem conversar com ninguém. Fora da casa amarela, discutíamos se tudo fora pensado antes de sua chegada ou se o caminho a seguir, para ele, era tão cristalino que não exigia raciocínio ou ponderação. O desconforto em sua presença, Amon contornava com o jeito como expunha e articulava ideias: tudo o que falava saía no mesmo

fluxo; ele não gaguejava, voltava atrás ou se contradizia, pouco pensava entre uma frase e outra ou quando faziam a ele uma pergunta.

Soube de muitas pessoas da minha idade que deixaram empregos estáveis. Uma parte o fazia por vontade própria, com a promessa de mais poder de escolha. Percebiam rápido que isso não acontecia. Quando aparecia um bom negócio, não podiam aceitá-lo por já estarem comprometidas com aqueles que pagavam menos, e mesmo os pouco desejáveis não vinham fácil, eram mais concorridos por não exigirem experiência. Quem contratava essas pessoas não queria vínculo, mas barganha, e assim a competição e as relações frágeis iam tornando a vida precária. Pela falta de dinheiro, que se traduzia em falta de tempo, o dia em que poderiam correr os riscos necessários para se dedicar ao que acreditavam ser sua vocação nunca chegava, e qualquer mudança de percurso parecia um sacrifício do esforço pregresso.

Amon explicou em particular o que queria de mim. Disse que deveria continuar a ajudá-lo em burocracias pontuais do negócio, como eu costumava fazer, mas que tinha outras coisas em mente. Planejava reconstruir um apartamento quase do zero, um imóvel amplo em um dos bairros altos da cidade. Não revelou qual seria a finalidade. Me pediria para levantar orçamentos e fazer o intermédio com prestadores de serviço, e queria que eu exercesse ambas as tarefas ali, naquela casa, onde poderia falar comigo quando precisasse.

Era impossível saber se, dali para a frente, a vida iria progredir ou ficar muito pior.

Comecei a esbarrar, ao acaso, com algumas das pessoas que estiveram no terraço. A primeira delas foi a amiga de Clarice.

Na tarde da quarta-feira, saí da casa amarela para entregar um pacote de Amon ao motorista quando a vi. Estava encostada no muro em frente, de óculos escuros. Assim que me viu, apagou o cigarro na sola do sapato e veio em minha direção, guardando um pequeno objeto metálico na bolsa e fechando o zíper.

Ela não apareceu mais, disse, demonstrando uma perturbação inédita no temperamento, na súplica não por uma resposta, mas por encontrar alguém a quem a situação de Clarice importasse tanto quanto importava para ela.

Tive a impressão instantânea de que ela sabia não haver notícia de Clarice naquela casa. Fez três perguntas. Primeiro, quis saber quantas pessoas haviam sido mandadas embora nas duas semanas anteriores e quem eram elas. Segundo, se algum dos nossos novos clientes possuía ligação, mesmo que remota, com as artes plásticas. Por fim, questionou se eu sabia onde Amon estava passando a noite desde que chegara a Porto Alegre. Tentei responder às duas primeiras perguntas, mas disse que não tinha muito tempo, esperando que meu desconforto fosse suficiente para demonstrar que eu não mentia, que sabia tão pouco quanto ela. Mas a súbita ciência da minha falta de envolvimento no assunto, frente à inquietação da amiga de Clarice, despertou-me um sentimento que só mais tarde entendi ser de culpa genuína, pois aquela mulher estava lá, enfim, não para investigar o quanto eu sabia, mas para comunicar que eu deveria saber mais.

Amon descia a rua. A amiga de Clarice se despediu sem virar-se para ele, precisava pensar.

Ninguém mexia na cadeira de Clarice. Amon a havia posicionado para assisti-lo no primeiro dia; fora isso, o assento ficava deslocado, atrapalhando a passagem, e não era incomum que esbarrássemos nele. Amon, por outro lado, contornava-o com perfeição sempre que entrava na sala; já presumia que estivesse ali.

Começaram a falar. Souberam que uma mulher ocuparia aquele espaço e me perguntavam qualquer coisa sobre ela, se eu havia encaminhado os documentos da contratação, como era seu rosto, quantos anos tinha, de onde viera. Respondi repetidas vezes que nunca a havia visto. Pelo menos um terço ficou doente ao longo da semana. A cada novo dia sem Clarice, achavam-na mais irresponsável, diziam que Amon a estava protegendo, que as regras para quem já estava ali eram diferentes, que havíamos sido comprados como parte do negócio. Mas essa irritação só existia porque precisávamos dela.

Havia a parte prática. Descobri que Clarice orientaria as compras para o apartamento de Amon. Em paralelo, começaria a desenhar projetos para clientes recém-prospectados por ele. Se ela não os criasse, muito pouco podia ser feito. Tínhamos medo de que Amon não percebesse. Não sabíamos se ele chegaria na manhã seguinte pedindo para conferir nosso progresso ou se diria para desconsiderarmos os dias perdidos, como havia feito a semana toda desde que Clarice não apareceu.

E havia mais que isso. Esperávamos por Clarice como se o comportamento dela fosse definitivo para decidirmos se a situação com Amon era corriqueira ou insustentável. Eles eram, para nós, dois estrangeiros vindos do mesmo lugar: talvez não concordassem em tudo, mas sabíamos, ao menos, que falavam a mesma língua.

Mulheres como minha mãe se desprendiam do passado. Encontravam nos vivos razão suficiente para o dever, e eram, ao mesmo tempo, tão centradas em uma porção pequena de valores que nunca se inconformavam com a transitoriedade. O que possuíam não se podia chamar de otimismo, pois mais natural e despretensioso. Eram pessoas que sempre sabiam o que fazer, desvencilhavam-se dos problemas com energia proporcional e prática, dificilmente se indispunham ou criavam desafetos. Nunca negavam ou adiavam a partilha. Possuíam um senso irredutível de gentileza, mas também de responsabilidade, tanto própria quanto alheia. Sabiam a medida exata do que lhes cabia. Herdavam do lado materno essa característica, passada adiante junto a maior ou menor dureza de caráter. A raiva não fazia parte do seu léxico emocional.

Era muito difícil voltar àquela cidade, mas não deixei de ligar para casa um dia sequer. À noite, discava o telefone fixo, em geral atendido pela minha irmã, e então reencenávamos os dias em que eu chegava do parque gráfico e ela me enchia de perguntas. Não era incomum que houvesse mais gente na casa; eu o percebia na hora em que o fone saía do gancho. Minha mãe recebia muitas visitas, tanto da família próxima, tios e primos com os quais havia crescido brincando no chão de terra batida e, mais tarde, frequentando festas nos arredores, quanto de vizinhos, amigos e parentes que precisavam de hospedagem eventual. Ainda que abafado e distante, o barulho desses encontros não mudava: sempre uma voz cheia preenchendo a cozinha com um comentário espirituoso, seguido de risadas ou respostas estridentes, talheres batendo na louça e cadeiras sendo arrastadas, provável sinal de que minha mãe se levantava para reabastecer a mesa de cerveja, café passado ou bolo com requeijão.

Perdi as ferramentas necessárias para interpretar aquele contexto no momento em que cheguei a Porto Alegre e vi a água, e a cidade se tornou uma redoma.

A mulher do blazer bordô. Estava exposta na calçada, era início da manhã. Usava um vestido com mangas, claro e solto, as unhas longas pintadas de vermelho. Contraía a boca, franzia a testa. Pousava as duas mãos ao lado do jornal aberto sobre a mesa, expresso pela metade, croissant intocado. Tinha a fragilidade insolente das pessoas que acreditam ser observadas o tempo inteiro, obrigadas a manter uma pose bamba. Tornam-se capazes de reagir ao mundo, mas incapazes de percebê-lo ou de anteciparem-se a ele.

Amon me pedia para descobrir o preço das coisas. Vidros de janela, gesso, jogos de louça e talheres, tapeçaria, estofados. Do apartamento que estava modificando, parecia querer apenas a carcaça. Planejava derrubar paredes, fundir cômodos. Mandara trazer, pelo mar, um contêiner de objetos que acumulara em Manchester. Não contava muito além do que eu podia deduzir. Empilhava revistas em idiomas distintos que deveriam servir de referência, mas as imagens não se fixavam em minha cabeça, uma se sobrepunha à outra e logo desaparecia. Em contrapartida, eu decorava os números sem olhar duas vezes.

Ele avaliava ao menos três opções antes de decidir-se por uma. Mais que elaborar descritivos, me fazia dizer minha impressão sobre as pessoas, quais eram confiáveis, quais haviam permanecido justas mesmo ao saber que trabalhariam para ele. Ficávamos até o anoitecer na casa do Bom Fim avaliando amostras ou discutindo valores que ele preferia tratar sem a presença dos outros, então chegava a hora em que não conseguíamos avançar. Amon, assim como eu, esperava por algo que não acontecia. Quando fui à sua sala, no final da sexta-feira, ele fechou a porta, pegou o maço de orçamentos sobre a mesa e separou a folha de cima, virando-a para baixo. Não queria falar sobre ela. Mas eu já sabia ser o papel timbrado que ele havia, mais cedo, puxado entre as revistas e juntado aos demais assim que eu os trouxera. Já sabia estar assinado por Clarice e indicar um endereço a poucas quadras dali.

Ao longo das horas seguintes, Amon perguntaria se eu gostava de Porto Alegre e se acreditava no acaso; me chamaria de “tu”, marca que nem os anos longe haviam tirado dele, e concordaria ser o único jeito de falar que nos soava natural. Sairia por vinte minutos e retornaria do Parque da Redenção com uma caixa de mil folhas dos quais ele próprio comeria pouco, mas com avidez. Eu perceberia em cada gesto seu como delegava às coisas um registro mundano, fossem os doces ou as palavras, fosse a quantia de dinheiro que se somava à nossa frente e que pagaria pintores, eletricistas, homens que teriam apenas nome e sobrenome para

defendê-los, gesseiros, hidráulicos. E perceberia como ele, mesmo quando afável, mesmo protegido, nunca se livrava daqueles vestígios. Por que a escuridão perene dos olhos; por que a sede de matéria? Por que a procura pela síntese, pela objetividade sempre; por que fazê-la pairar como fuligem sobre a índole humana, Amon?

Queria saber mais sobre aquele lugar.

A confeitaria anexa à igreja. A igreja, pedra cor de chumbo, mulheres e crianças a pedir moedas, outras entregando escapulários. O soar do sino às cinco horas, voz da santa que desponta sobre a Redenção. A curva, os carros incessantes, a espera para atravessar a rua ao pé do sinal sempre verde. Aventurar-se na brecha do trânsito em direção às rosas e astromélias, lírios, orquídeas, girassóis sendo carregados para casa nos braços e nas bicicletas, entregar-se ao fluxo lento das pessoas que andam, que param, que ficam em frente aos bares, que ficam emolduradas pelas peperômias, heras, samambaias. Queria saber sobre as pequenas suculentas. O ônibus do aeroporto ao Bom Fim guinchando, fazendo a curva, mais corpos descendo e subindo. Ainda o sino. A costela-de-adão e o sábado e o fim do sol. As flores secas que sobraram, pousadas no asfalto depois da feira da manhã, a feira cujas varas de metal e toldos tomavam forma na noite anterior, retirados de caminhões na penumbra de areia, erguidos pela conversa dos homens no ar fresco do parque vazio.

A árvore da felicidade. O desejo de encontrar o rosto dela em meio à multidão que me impedia de avançar, braços dados com a mesma figura andrógina no terraço, que esperava para atravessar a avenida. A vontade de ser ambos e nenhum.

3

Quando cheguei ao Bom Fim, na terça-feira seguinte, tive certeza de que não veria Clarice novamente. Era final de março e o calor começava a ceder de vez; já não era necessário dormir com as janelas escancaradas.

Atingiu-me a ideia de que os três anos longe, em Porto Alegre, estavam prestes a se tornar tempo vazio. Eu sabia como os moradores da minha cidade natal viam quem migrava em direção ao centro: como pessoas mais sofisticadas nas maneiras e nas ideias, cuja mera presença gerava nos demais o sentimento de serem gente de visão limitada, habitantes de um mundo que não era o mundo de verdade. A pessoa que migrava parecia ser digna de uma reverência quase imperceptível, capaz de existir só porque não se fazia ideia de que qualquer coisa que Porto Alegre pudesse significar já estava ao alcance deles.

Os moradores da minha cidade natal não sabiam que, fora dela, mesmo os dotados de gentileza te davam as costas, ou que as refeições eram preteridas por coisas menos importantes. Que mal se distinguia um dia do outro porque todos corriam num fluxo contínuo, de tarefas previamente conhecidas, sem espaço para a surpresa. Que era possível viver uma vida talhada pelo medo e seguir aferrado a ela por desconhecer a liberdade verdadeira. Não sabiam da força necessária para entender e, ainda assim, ter um profundo respeito por isso. Aprendi a intuir de antemão como uma pessoa iria me tratar só olhando seu par de sapatos. Eram eles que indicavam a pretensão (os feios e extravagantes), bem como a humildade que beirava a displicência (os elegantes e corretos), e também as pessoas mais dispostas a passar pela vida de forma plana, sem repulsa instantânea ao diferente (os robustos e confortáveis).

Naquela terça-feira, Amon estava com a cabeça tomada por outras coisas, e eu não conseguia acompanhar seu raciocínio ou oferecer as soluções que ele esperava. Começava a não saber o que fazer comigo.

Almocei sozinha e fui até uma pequena livraria em frente à Redenção em busca de livros de culinária caseira e de literatura para estudo. Era um lugar pequeno, com cheiro de poeira, mas onde se podia manusear e ler volumes novos e usados sem interrupção, sentada

em bancos simples ou em pé diante das mesas e prateleiras. Contrariando meu costume, fui objetiva e voltei cedo ao escritório.

Quando cheguei, as paredes do corredor e da sala principal reverberavam a voz de Amon: ele falava baixo, apoiado sobre a mesa mais próxima da entrada, com uma franqueza estranha àquele ambiente. A cadência das palavras me levou de volta a um lugar no qual há dias não pensava, ao piso superior do restaurante às margens do parque, à profusão de esculturas e quadros aos quais ninguém, na realidade, parecia dar importância. As pessoas estiveram lá apenas por causa dela.

Amon me ouviu chegando e parou de falar, ainda curvado, antes de passar por mim em direção à saída. Encontrei Clarice indiferente, escrevendo sem tirar os olhos da tela de um computador fino, como se nunca tivesse arredado o corpo dali.

Algo nela me perturbava.

Quando Amon aparecia, Clarice olhava fixamente para ele. Não com a atenção profunda da noite de sexta-feira, mas como se o corpo dele comunicasse coisas que não se traduziam em palavras: marcas da sua história e lampejos do seu futuro. Ela parecia, acima de tudo, estar encarando a si mesma.

Não falamos nada a tarde inteira, à espera de que Clarice, sem jamais interromper o trabalho, fizesse o movimento inicial. Enquanto nos levantávamos para atender o telefone ou para ir embora, ela apenas permanecia.

Amon me chamou para conversar. Parecia tranquilo e satisfeito. Repassou os mesmos assuntos sobre os quais já havíamos falado e me devolveu os papéis. Agora que as coisas enfim iriam acontecer, ele disse, podíamos programar a entrega para o final de junho.

Tínhamos três meses. Dali em diante, eu resolveria o que fosse necessário com Clarice, porque ele próprio dedicaria mais tempo aos clientes e aos outros funcionários, a quem ainda conhecia pouco. Havendo dúvidas, na ausência dele, o que Clarice decidisse estaria bom. No fim da tarde, depois de me enviar um longo documento escrito por e-mail, ela

seria igualmente chamada àquela sala, na primeira das vezes em que os dois ficariam conversando até que não houvesse ninguém por perto.

Toquei a maçaneta. Antes de me deixar sair, Amon sugeriu que eu tivesse um certo cuidado com ela.

Com o tempo, entendi o que era. Ela nunca se curvava. Por mais que os outros exigissem dela, fosse riqueza ou disponibilidade, por mais que ceder pudesse ser o caminho mais fácil, que custaria menos energia direta, algo nela sempre resistia, sempre estava ali, inteiro. Talvez essa dureza tenha tornado as semanas seguintes ainda mais insuportáveis. Mesmo que todas as circunstâncias se erguessem contra ela, mesmo que o mais razoável fosse admitir seu raciocínio como insuficiente para explicar o que estava acontecendo, ou ainda que as pessoas seguissem operando como se ela não existisse, ela nunca se curvava.

Minha irmã ligou pedindo que eu fosse vê-las; fazia meses desde a última vez. Andava cronicamente resfriada e tendo cólicas muito fortes. Estava exausta com o último ano do colégio e precisava conversar comigo, mas não por telefone. Queria saber do meu avanço em Porto Alegre, se eu já estava ganhando mais dinheiro e se havia encontrado tempo para estudar.

Apenas Clarice estava na sala quando desliguei o telefone. Percebi que seus lábios se curvavam para baixo enquanto ela fazia buscas na internet. Virou-se para mim e me pediu que pegasse papel e caneta – iríamos até o parque olhar as folhagens.

Colocou os óculos escuros assim que chegamos à rua, mas pude ver que a expressão no seu rosto não desapareceu. Caminhou ao meu lado com a cabeça em outra coisa: mudava o ritmo dos passos sem se dar conta, ou inclinava o corpo na minha direção afastando-se a seguir, quando sentia que nossos braços se tocavam.

Ela já havia escrito o que pretendia que eu arranjasse. Primeiro, que arrancassem todo o piso e derrubassem as paredes indicadas no projeto – iria até o apartamento de Amon para acompanhar a obra quando estivesse marcada. Me disse para esquecer as revistas que ele havia deixado sobre a mesa, as porcelanas, luminárias, tudo; escolheria ela mesma o que fosse

preciso e me passaria os contatos para acertar a negociação. Respondeu por e-mail à minha pergunta sobre quem contratar para demolir as coisas: qualquer um.

Atravessamos a avenida e chegamos às floriculturas da Redenção. Clarice começou a passar a mão pelas folhas e a afundar os dedos na terra de uma série de flores, mudas de árvore e folhagens expostas. Media tudo com os olhos. Agachou-se em frente a uma hera que pendia a um metro e meio do chão e abaixou a cabeça na direção dos joelhos.

Comecei a anotar os nomes das plantas que ela havia observado com mais atenção, caminhando entre as mesas apertadas, repletas de flores úmidas, com pétalas salpicadas de água e cheiro de terra fresca. Clarice levantou a cabeça.

Nunca acho as peônias, disse, com um sorriso triste, e anunciou que iria para casa.

Afastou-se em direção à igreja cor de chumbo, de mãos vazias.

Voltei sozinha e passei o resto da tarde no escritório sob olhares desconfiados, resolvendo o que ela havia pedido. Antes de sair, deixei sobre a mesa de Clarice a fotografia dela que eu havia recolhido no terraço, tirada pelo vulto indistinguível refletido no vidro das portas de correr. Eu ainda não sabia o que havia acontecido com ela.

No dia seguinte, Clarice já estava lá quando eu cheguei, junto com Amon. Ele partia para uma viagem de três dias a trabalho fora do estado. A sensação que tínhamos, sem a presença deles, era a de que as coisas voltavam a ser como antes.

À tarde, Clarice me chamou até a sala dele para que pudéssemos conversar a sós. Havia reunido imagens de tudo o que queria para a sala de estar do apartamento de Amon: tintas escuras para as paredes, pisos pretos e brilhantes, móveis pesados de madeira, tapetes densos, poucas lâmpadas de filamento. Eram o oposto do que ele havia me mostrado até então nas revistas, com cores claras, linhas retas, sem textura. Enquanto Amon havia me pedido para catalogar objetos variados – livros, quadros, velas, centros de mesa, enfim, coisas que dessem ao espaço o ar de casa –, Clarice queria que eu fosse atrás de um objeto sequer. Me disse para buscar a pilha de orçamentos que eu havia feito, ficaria com eles por enquanto.

Os vestidos longos e lisos que ela costumava usar se mesclavam à pele e à simplicidade da sala de Amon, ocupada principalmente por materiais mortos do escritório que sempre estiveram ali. Ele nunca havia trazido objetos pessoais.

Clarice havia levado o computador para a sala fechada e me ajudava a encontrar lojas para as quais fazer as encomendas, mostrando como várias delas ficavam muito perto de onde eu morava; que bastava conversar um pouco e era possível encontrar preços justos pela qualidade do que ofereciam. Me deixou mexer no computador enquanto girava um anel no dedo médio.

Tu conheceu os meus amigos, Clarice disse, numa voz tão monótona que quase não deixava rastro da interrogação que trazia no fundo.

Ela agradeceu pela devolução da fotografia, era o único registro que fizera de um momento especial. Esperou em vão que eu respondesse.

Eu sei o que aconteceu lá, ela falou.

Lembrei dos gritos dentro do apartamento, da mulher em desespero por ter visto a fotografia, dos rastros de sangue pelo terraço. Houve tudo isso, sim: Clarice provavelmente ficara sabendo. Mas para mim houve, também, o amanhecer de uma Porto Alegre desconhecida, o movimento incessante de corpos estranhos, a impressão perene do rosto dela se perdendo na conversa com Amon, no restaurante, em detrimento de todos ao redor, antes de desaparecer por completo.

Clarice estendeu a mão esquerda à minha frente, sobre o teclado. Usava no dedo uma enorme pedra azul, talhada com traços finíssimos, que havia acabado de ganhar quando a foto foi tirada.

E agora parece que faz muito tempo, ela disse.

O anel estava gravado com a constelação de Escorpião, o animal que matou o grande caçador.

Elas nunca se encontram. Quando Escorpião aparece no céu, Clarice disse, Órion desaparece no horizonte. Acho que nós também estamos nessa eterna caçada.

Quase duas horas haviam passado. Clarice voltou a falar do trabalho para me pedir que continuasse com as pesquisas por conta: queria deixar as compras para a sala de estar e para os quartos auxiliares acertadas o quanto antes, mesmo que combinássemos as entregas para mais adiante, e só então ela iria se concentrar no quarto principal e nos banheiros. Recolheu o computador porque precisava ir; havia marcado de se encontrar com uma pessoa da qual, segundo ela, eu com certeza me lembrava.

Quando estamos com uma amiga de infância, tudo fica bem, ela disse e saiu.

Teria sido mais fácil se eu pudesse ver o lugar. Meu trabalho virou falar ao telefone, escrever mensagens que muitas vezes ficavam sem resposta, combinar prazos, verificar dia após dia se eles seriam cumpridos, acertar pagamentos com um dinheiro que eu não tinha como saber de onde estava saindo. Clarice e Amon passavam tardes inteiras trancados na sala dele se ficavam alguns dias sem se ver, ou porque ela estava em casa, ou porque ele saía para resolver negócios na rua.

Quando as conversas terminavam, Clarice fechava a porta da sala atrás de si sempre com uma expressão cansada, soturna, como se precisasse de muito mais tempo além do que havia passado na companhia de Amon para colocar os pensamentos no lugar. Ela sentava ao meu lado, colocava o computador sobre a mesa e fechava os olhos enquanto respirava alto, eu não sabia se sondando a própria cabeça em busca de uma solução nova, que ainda não era capaz de encontrar, ou se fazendo o exato oposto e esvaziando a lembrança de todos os caminhos que já havia percorrido e que, por alguma razão, haviam-na esgotado mais do que simplesmente ter admitido de largada que o melhor era percorrer caminho nenhum.

Os demais, por sua vez, se incomodavam com a negligência de Amon sobre as ausências seguidas dela e por não poderem mais contar comigo. Pouco a pouco, começaram a desistir. Ao ficar sabendo do primeiro caso, Amon disse que entendia e que não podia convencer ninguém a ficar. O efeito dessa resposta foi fazer com que se sentissem mais livres para ir embora. Entre março e abril, seis pessoas saíram e não foram substituídas – Amon preferiu repassar o trabalho a outros de sua confiança, que nunca vimos. Com o lugar cada vez mais vazio, era comum que eu estivesse sozinha cedo pela manhã ou no começo da noite.

Enquanto a mesa à minha volta era invisível sob as montanhas de papel, Clarice nunca tirava nada da bolsa além do computador e, ao longo do dia, não se levantava nem para buscar um copo de água. Ao sair, deixava tudo do mesmo jeito que havia encontrado, como se pudesse decidir, a qualquer momento, que não iria mais voltar.

Eu via Clarice caminhando com diferentes pessoas na rua. Às vezes, de mãos dadas; sempre com uma proximidade que sugeria relações de afeto. Imaginei que ela morasse perto dali.

Agendei a derrubada das paredes. Soube que Clarice chegou atrasada para acompanhá-la, indicou em poucos minutos o que deveria ser feito e depois não apareceu mais. Quando ela não vinha à casa amarela, enviava-me um e-mail no meio tarde pedindo para que a atualizasse sobre o andamento das coisas. Ficava impaciente se eu não encontrava rápido quem fizesse os serviços ou se pedia tempo para pesquisar mais, ou mesmo se eu a deixava de lado para ajudar o próprio Amon com outros assuntos.

Eu demorava na tentativa de encontrar um meio termo entre o que Clarice queria e o que eu imaginava passar pela cabeça dele. Quando Clarice não estava, pedia a Amon que conferisse a escolha da cor de um móvel ou das cortinas, ao que ele me perguntava por que estava preocupada com isso se ainda havia questões estruturais em aberto e mais urgentes para resolver. Eu logo deixava as miudezas de lado e voltava a cobrar agilidade nos serviços.

Numa quinta-feira pela manhã, Amon me pediu para ligar ao banco e passá-lo ao responsável pela conta da empresa. Todos ficaram em silêncio à medida que ele falava e quando me deu as costas, fechou-se na sala e fez outro telefonema, o eco da voz audível mesmo do outro lado das paredes. Depois disso, a porta só voltou a se abrir perto das oito da noite. Ele esperou enquanto eu fechava as janelas do escritório e seguiu atrás de mim pelo corredor.

Clarice estava esperando por ele do lado de fora. Usava os cabelos presos e um salto preto que, apesar de deixá-la mais alta, ainda não a fazia ultrapassar os ombros de Amon. Estava maquiada e vestia o tom quase exato da camisa solta dele, que contrastava com uma série de folhas enormes que Clarice tinha nos braços, algumas protegidas em uma pasta de desenho, outras soltas e parecendo conter uma profusão de riscos escuros, difíceis de enxergar

à distância e com a pouca luz. Enquanto eu trancava a porta, os dois saíram juntos no carro de Amon, sem trocar uma palavra.

Dois dias antes, a imagem me visitara novamente. Encontrei, no gaveteiro entre nós duas, uma cópia da pintura fotografada e exposta próxima à entrada do restaurante: a figura humana e o espelho afiado, a raposa e a mordida. Um filete da parte inferior, onde antes estava a dedicatória escrita a tinta preta, fora milimetricamente removido. Alguém que nunca a tivesse visto inteira não seria capaz de dizer que havia um pedaço faltando.

A porta da sala de Amon bateu com tanta força que os vidros tremeram. Clarice pegou as chaves na bolsa e saiu depressa.

Era uma noite fresca de abril, mas eu havia aprendido que o calor ainda iria voltar a Porto Alegre. Eu estava fechando o lugar quando Clarice voltou. Tinha um embrulho retangular nos braços, maior que seu tronco, e perguntou o que eu iria fazer saindo dali. Falava de um jeito mais manso que o comum, e respondi que estava indo para casa. Ela propôs que caminhássemos juntas e pendurou a bolsa de pano no ombro.

Clarice me ofereceu um casaco fino que tinha consigo assim que fechei o portão, e começamos a andar na direção da avenida.

Tu percebe o jeito como ele se veste?, ela disse.

Sim, respondi. Tudo parece muito simples.

Exatamente. É de qualidade, dá pra ver. Mas muito simples.

Clarice continuou a falar sobre Amon e me perguntou se estava óbvio para mim que ele tinha muito dinheiro, então entrou em uma pequena travessa do bairro. O coração do Bom Fim era um lugar ao qual era muito mais fácil chegar do que sair: tinha um dos limites protegido pela inclinação das lombas e, à exceção de poucos trechos, apenas vias de mão única; era fechado por árvores densas e ruas estreitas, na parte baixa cidade, no nível do rio. Da calçada onde estávamos, podíamos enxergar para dentro dos prédios de três ou quatro andares, através das janelas amplas que ficavam, ao contrário do restante do bairro, abertas

em sua maioria. Não era raro ver estantes cheias de livros fora de ordem; à noite, luzes acesas dentro de ambientes privados que mais pareciam uma extensão da rua, que queriam ser exibidos, que viviam com a solidez daquilo que não precisa se preocupar em sair do lugar. Passamos em frente à sinagoga, entre o muro coberto de folhagem e os blocos de concreto; em frente à confeitaria e ao mercado de telhadinho escuro. Entramos debaixo de uma árvore que perfumou o ar com o jasmim. Clarice caminhou mais devagar e disse que se pudesse preservar consigo apenas uma coisa, se pudesse ter a garantia de que essa única coisa existiria por sua vida inteira, ela seria aquele perfume noturno e intermitente pelas ruas de Porto Alegre. Disse que existiam mulheres a colher milhares de botões de flor com as próprias mãos, um por um, pra que depois virem uma quantidade minúscula de óleo. Clarice equilibrou o embrulho na cintura e tirou a flor branca de uma cerca.

Sabe o que eu acho mais inacreditável? Essa imagem, ela seguiu, do mar de botõezinhos de jasmim jorrando de dentro de um saco e caindo numa bacia de metal pra ser pesado, pra que se avalie se nenhum foi machucado no processo. Depois esses mesmos botões sendo espalhados pelos pés dos operários no chão de uma fábrica, porque o melhor perfume, o que é usado pra fazer óleo, só chega logo que os botões abrem. E mesmo que os botões tenham sido arrancados e jogados pra lá e pra cá, a noite chega e eles florescem. É uma das coisas mais bonitas e tristes que eu já vi.

Ela estava parada à minha frente, ainda virada para as flores. Perguntei sobre sua amiga e contei que ela fora atrás de Clarice naquela semana. Clarice tirou outra flor da cerca, estendeu-a sob o meu nariz e voltou a caminhar. Passamos por uma grade comprida que cercava o térreo de um edifício, onde havia um restaurante aberto com mesas na frente. Ela me perguntou se eu queria beber alguma coisa, e entramos.

Clarice colocou o embrulho sobre uma cadeira e pediu que eu falasse da minha família. Ouvira a conversa no telefone com minha irmã. Perguntou onde eu havia nascido (podia ver que eu não era de Porto Alegre) e se meus pais ainda eram vivos. Pareceu ainda mais atenta quando eu disse que mal havia conhecido meu pai. Enquanto eu falava sobre a minha mãe, começou a fazer perguntas incomuns, que diziam respeito, em sua maioria, às coisas que fazíamos juntas na infância e se eu costumava passar muito tempo sozinha.

Clarice me contou que havia passado na casa da mãe naquela tarde para buscar “isso”, disse, apontando para o pacote, tão alto que parecia uma terceira pessoa à mesa. Já não

morava com ela desde os dezessete anos, e essa era a única coisa sua que ainda havia ficado para trás. A mãe nunca havia trabalhado. Clarice explicou que, por causa disso, o acesso ao apartamento era complicado, já que nunca se sabia quando ela estaria em casa.

Depois da própria mudança, Clarice levou quase três anos até tirar todos os pertences de lá – fez isso aos poucos, conforme o que conseguia carregar sozinha ou com a ajuda dos amigos. Desde então, já havia morado em outros quatro endereços. Fazia tudo a pé, porque nunca precisava sair do bairro ou dos arredores.

As pessoas me dizem que eu deveria tentar a vida em outro lugar, aproveitar enquanto sou jovem, Clarice disse, olhando para papel pardo do embrulho. Mas existe uma força bem aqui, debaixo da terra, que sempre me puxa pra perto. E ela faz igual com essas mesmas pessoas.

Ela ficou em silêncio, os dedos correndo pelo copo de vidro, até que levantou os olhos para mim e disse:

Tu ainda sente que consegue sair daqui?

A mãe de Clarice também morava perto de onde estávamos, mas em uma região mais elevada da cidade. Havia comprado um apartamento de cento e oitenta metros quadrados em um dos primeiros prédios de classe média alta do entorno, ainda na década de 1990. A construção, na época, certamente destoava mais das outras, até que o tempo relegou todas à mesma categoria de edifícios velhos. Recebia uma pensão militar deixada pelo próprio pai e, antes disso, possuíra uma pequena participação na transportadora fundada pelo ex-marido, o pai de Clarice. A sociedade fora dissolvida em um processo que correu junto ao divórcio, quando a filha ainda não havia completado dois anos. Desde então, a mãe de Clarice, apesar de nunca ter se casado de novo, havia se relacionado com homens muito mais jovens ou muito mais velhos do que ela, alguns dos quais acabaram morando com as duas por períodos variados e, às vezes, até alternados, e cuja presença Clarice descrevia como insuportável, sem exceção. A mãe sempre passara muito tempo fora de casa. Não era raro que saísse e voltasse três ou quatro vezes no mesmo dia, sem nunca dizer exatamente o porquê.

Conversamos por cerca de uma hora, até que uma mulher chegou para buscá-la.

Clarice estava me falando sobre o entusiasmo que sentia pela arte abstrata. Perguntei se ela conseguia interpretá-la e ela respondeu que não, pelo contrário: quanto mais as coisas despertavam nela incômodo e estranheza, quanto mais eram capazes de fazê-la se desconectar momentaneamente de quem era, tanto mais enxergava nelas um valor absoluto.

Quando eu disse que havia gostado das esculturas expostas no restaurante, mais até do que dos quadros, o semblante de Clarice se fechou. Perguntou, séria, como eu imaginava meu futuro enquanto professora e por que, enquanto eu fazia de tudo por Amon, não me dedicava o suficiente ao estudo para entrar na universidade.

Clarice não entendia que pessoas diferentes dela não conseguiam fazer tudo ao mesmo tempo. Tinha teorias mirabolantes sobre como eu deveria, no fundo, querer outra coisa. Eu sabia, segundo ela, que a licenciatura me faria voltar à minha cidade, onde eu viveria uma vida pequena perto de tudo o que já havia visto ser possível. Defendia que eu estava adiando o estudo para não sair de Porto Alegre. A mulher apareceu logo depois.

Clarice pegou a bolsa e o embrulho, pagou a conta e se despediu. As duas saíram abraçadas, percorrendo o restante da travessa no Bom Fim.

As reformas estruturais no apartamento de Amon estavam prontas. Clarice, a essa altura, preferia tratar as mínimas questões comigo pessoalmente: quando vinha ao escritório, trazia uma porção de referências impressas e insistia para que eu encontrasse uma forma de viabilizá-las. Começou, ela mesma, a fazer o controle do orçamento para que eu tivesse mais tempo disponível.

Foi por volta dessa época que Amon começou a me chamar com frequência, da mesma forma que ainda fazia com Clarice. Enquanto as conversas entre os dois eram cada vez mais breves, ele era, comigo, sempre minucioso. No início, disse que me sentia inquieta desde a vinda de Clarice. Depois revelou, ele mesmo, ter certa pressa em resolver os assuntos com ela. Certa vez, Amon comentou que fora um desafio equilibrar as contas do negócio e mantê-las dessa forma, mas que a parte realmente difícil de estar na posição dele era deixar as pessoas satisfeitas. Ele havia aprendido que era preciso intuir a respeito do que desconhecia, de forma a ser assertivo no julgamento sobre os outros. Quando nos dávamos conta, ele estava

me mostrando Manchester no mapa e contando histórias sobre Istambul, Chefchaouen e outras cidades que havia visitado, ou mencionando os nomes de pessoas que havia conhecido e como ainda mantinham contato eventual.

Clarice começou a ficar até tarde no escritório. Esperava que todos fossem embora para me perguntar sobre as conversas com Amon, se ele estava descontente com algo que a ela passara despercebido. Eu insistia que estava tudo bem.

Passei a ter pouca paciência para outras coisas. Minha irmã perguntava todos os dias se eu já havia decidido visitá-las na Páscoa. Eu sentia, porém, viver em uma realidade mais estreita. Preferi ficar em Porto Alegre, adiantando o trabalho com Clarice.

A ideia de deixar Porto Alegre produzia um choque dentro dela. Passava horas caminhando pelas ruas e, assim que o pensamento surgia, fazia com que os mesmos lugares que no instante anterior causavam repulsa se transformassem em registros familiares, dignos de perdão. Ela dizia ser possível sentir a densidade das árvores e o aconchego que se projetava para fora dos pequenos lares, criando no ar, em especial em dias de mormaço, nos quais o céu era cinza e luminoso, um afeto profundo que a conectava a cada parte daquela cidade, como se pertencesse a ela. Assim que esse sentimento se instalava, convencendo-a de que não havia, afinal, motivos para se mover dali, ela lembrava que não aguentava mais. Logo se cansava de tudo. Dos lugares. Das pessoas. Das tarefas cotidianas nas quais havia, um minuto antes, enxergado beleza por causa da simplicidade, ou um desafio que a levava à agitação. Era tomada pela memória horrenda do calor de Porto Alegre e da sensação corpórea que provocava, sempre à espreita. Estava convencida de que a cidade orbitava em torno daquele calor. Qualquer ideia diferente era uma mentira.

Eu me pergunto como é possível que tu não perceba, ela disse.

Clarice havia me convidado para tomar café da manhã no sábado. Estávamos na mesma padaria onde eu havia visto, na calçada, a mulher do blazer bordô. Assim que a mencionei, Clarice rejeitou a possibilidade de seguir falando sobre ela: tratava-se de uma genuína cabeça oca, disse, antes de perguntar como estavam as coisas com a minha irmã.

Eu entendo por que ela não aceita a tua ausência, Clarice falou.

Expliquei que minha vinda a Porto Alegre havia sido ideia dela, e como minha irmã havia me convencido de que era o melhor para nossa família, ao que Clarice riu e respondeu que eu era generosa demais para perceber certos detalhes sobre o funcionamento humano.

Pra mim é óbvio que ela não queria que tu viesse. As pessoas, às vezes, te incitam a fazer uma coisa torcendo pelo contrário. É difícil de explicar. Mas no caso de vocês, Clarice disse e esperou que nos servissem o café, a questão é muito prática: ela não tem idade pra sair de casa ainda.

Clarice pediu que nos trouxessem uma porção de geleia, o que fez por ter o costume de comê-la de colher.

Ela queria estar no teu lugar, disse. Tu não percebe?

Clarice também era da opinião de que Amon gostava de mim. Ele provavelmente apreciava, assim como ela, minha disposição em buscar um denominador comum; minha capacidade de ler nas pessoas qual seria o mínimo aceitável para que não se sentissem contrariadas, inclusive fazendo com que elas esquecessem, no processo, que a solução apresentada por mim estava um pouco distante do que idealizaram no início. Clarice, por outro lado, achava que isso era perda de tempo. Para ela, as pessoas estavam dispostas a ceder muito mais se houvesse quem tomasse outra decisão por elas, mesmo que radicalmente diferente, desde que o resultado final guardasse um quê de incompreensível. Segundo ela, isso fazia com que os outros sentissem que o problema de interpretação era de responsabilidade deles, e muitas vezes eram orgulhosos demais para contestar e correr o risco de admiti-lo.

Eu me perguntava como era possível que ela passasse assim pela vida. Durante uma fração de tempo, Clarice tinha a atenção absoluta depositada no mais ínfimo dos detalhes: se um tom de violeta era mais puxado para o azul ou para o vermelho (e me mostrava, numa paleta digital de cores, como um pequeno deslize para a esquerda ou para a direita era capaz de iluminar ou escurecer o todo); se as curvas de um objeto comunicavam dureza ou maciez; se minha postura indicava que eu estava com tempo para ouvi-la. Assim que Clarice chegava ao fundo de uma questão e decidia, de uma vez por todas, qual entre as opções que tinha era

adequada, excluindo todas as outras por consequência, seu semblante se transformava. Já não tinha pelo que lutar.

A energia lhe escapava da mesma forma na presença de Amon. Não havia resquício da entrega depositada na conversa com ele na primeira noite em que vi os dois juntos. Desde então, o homem despertava nela um instinto primitivo. Por baixo do rosto impenetrável, da voz fria, os dentes de Clarice se arreganhavam para ele, e eu era a única capaz de percebê-lo.

O pai de Clarice. Um dos motivos pelos quais ela soube desde sempre que eu a compreenderia. Não havia feito com ela uma ruptura como havia feito o meu: sair de casa no alvorecer que ficaria marcado como um ponto de virada na própria vida, impossível de deixar de lado sempre que estivesse, dali em diante, narrando sua história nos bares e postos de gasolina caindo aos pedaços que eram, para ele, um sinônimo de libertação. Teria certo apego ao momento em que havia executado a ideia que o assombrara pelas últimas semanas ou meses e que o consumia por completo, prolongando seu sofrimento. Sair e eliminar a possibilidade de um caminho de volta.

O pai de Clarice, não. Empreendera uma separação lenta. Havia dito para si mesmo que o dinheiro que enviava, que as mensagens curtas a cada sete ou oito meses, protegiam-no do estigma de abandono. Vivia longe, no centro geográfico do Brasil. A transportadora e a esposa não davam trégua para que fosse vê-la. Mas era um pai responsável, afinal. Não era como tantos vagabundos que andam fazendo filhos por aí, havia dito para si mesmo.

Clarice tampouco tinha motivos para voltar à casa da mãe, uma vez que tinha todos os pertences consigo. Criamos o hábito de caminhar à noite. Ela me mostrava lugares que frequentava na infância, em geral acompanhada dos pais de seus colegas de escola, e na adolescência, com os amigos do colégio. Apontou o prédio da mãe, no alto do Bom Fim, quando passamos por ele.

Certa vez, atravessamos a universidade e chegamos ao centro de Porto Alegre. Os pais de Clarice moravam na parte residencial do bairro quando ela nascera – conseguiram se mudar para um apartamento maior antes que ela completasse um ano. Queria me mostrar uma

casa sobre a qual ouvira histórias contadas pelas outras crianças, quando pequena. Caminhamos pela rua vazia até que ela parou e apontou uma construção do outro lado da rua.

Essa era a casa das bruxas, disse.

Era um sobrado de dois andares pintado de branco, com tábuas pregadas na porta e nas janelas de madeira escura. Estava trancada e abandonada, acreditava-se, desde o final do século dezenove. De tempos em tempos, a casa amanhecia com guirlandas de galhos secos penduradas na porta. Depois das guirlandas, vieram os crânios de bovinos, os desenhos indecifráveis nas paredes e o que pareciam palavras soltas escritas em um alfabeto desconhecido. Os moradores do entorno, acreditando se tratar de uma convocação para convenções noturnas que aconteciam dentro do sobrado, passaram a queimar a entrada da casa. As marcas de fogo estavam ali, e os sinais nunca cessaram.

Dizem que as bruxas ainda se encontram nessa casa, Clarice falou, e que ficam olhando quem passa, entre as frestas do segundo andar.

Ela me abraçou por trás e colocou a cabeça no meu ombro. Encaramos a janela de cima do sobrado, de veneziana entreaberta, à espera do brilho nos olhos das bruxas nos encarando de volta.

Eu pensava haver acumulado o suficiente ali. Havia chegado a Porto Alegre com uma mala. Quando conheci Clarice, conseguia encher caixas com livros e presentes de colegas antigos. Nunca comprei um armário. Me divertia ao acordar no meio da noite com as caixas empilhadas, anunciando a transitoriedade, como quando brincava de acampar na sala com a minha irmã.

A mudança de Amon chegou de Manchester. Quando ele não estava em Porto Alegre, Clarice fazia visitas periódicas ao apartamento: havia decidido, ela mesma, abrir as caixas e escolher o lugar de tudo. Ao final de cada dia, me contava, indiferente, que o espaço era perfeito.

Mesmo sem ver os objetos que ele mandara trazer, eu seria capaz de jurar que nada pareceria pertencente àquele espaço.

A imagem do lago me confortava. Eu gostava de vê-lo à noite, quando se ouvia o barulho da água na pedra, e o dia era assunto vencido. Clarice não me acompanhava nesses passeios. Incomodava-se com a ideia de observar a água, não compreendia meu apego a isso. Ela era uma arquiteta: era jovem demais para ser uma arquiteta. Eu não podia dizer que era nada além de mim.

Amon estava sempre impressionado com ela. Clarice tirava dele a responsabilidade de pensar: confiava no julgamento dela mais do que no próprio a respeito do que não lhe interessava em particular. Elogiava o talento dela para a materialidade. Ela conseguia aglutinar sistemas distantes, criar sínteses. Achar soluções onde ninguém estava procurando. Era dona de uma memória sensível ao detalhe. Sabia o que atiçava a paixão nas pessoas, mesmo que aquilo não estivesse em exercício. Lembrava, por exemplo, dos amigos do colégio que trabalhavam com eletrônica ou com computadores se precisava resolver problemas de ordem humana. Lembrava dos que possuíam extensa bagagem de leitura se precisava resolver problemas de ordem lógica. Quando não entendia de um assunto, procurava quem entendesse, e sempre encontrava com quem conversar. Ela parecia tecer uma rede invisível por baixo da cidade.

Eu soube que Clarice costumava organizar encontros nos quais se bebia muito. Haviam começado três anos antes, quando ela ainda estava na faculdade. Já haviam acontecido no terraço mais de uma vez. Ela escolhia o lugar. Fazia amizade com o responsável, convencia-o a fechar o estabelecimento na noite de domingo para segunda-feira. Não possuíam periodicidade certa. Quando Clarice estava bem, chegaram a acontecer a cada três semanas, mas era comum que acontecessem em intervalos de cinco, seis meses. Assim que o grupo estava formado e as portas se fechavam, não se sabia o que acontecia ali.

Pensei que reconheceria a mãe de Clarice se a flagrasse na rua: elas sem dúvida teriam os mesmos trejeitos, a mesma cor de cabelo, ou qualquer outro sinal que denunciasse o parentesco. Eu tentava esbarrar com ela pela manhã ou no intervalo do almoço, quando

Clarice não estava. Amon, às vezes, passava de carro devagar, os olhos fixos em mim como se soubesse.

Vi, por dias a fio, vizinhos que chegavam acompanhados ou desciam para passear com os cachorros. Alguns passaram a me cumprimentar. O porteiro, que pela manhã ficava de pé junto à grade do edifício, camisa de mangas curtas presa dentro da calça por um cinto largo de couro, precisava de pouco estímulo para conversa. No começo, limitei-me a tentar ouvir o assunto alheio. A observação constante, porém, autorizou a busca pelas minhas próprias amenidades. O porteiro me contou que estava para completar quinze anos de serviço naquele endereço. Que já não era como antes, quando havia crianças na calçada, esparramando bicicletas pelo térreo, batendo as portas do salão de festas e projetando as vozes agudas para fora das janelas, enfim, mascarando o correr do tempo. Os andares deixados para trás ficavam vazios para sempre, já que, hoje em dia, ou se tinha dinheiro, ou se tinha filhos suficientes para ocupar um espaço daquele tamanho, nunca os dois. Sem que eu precisasse sugeri-lo, perguntou de onde eu vinha. Disse que eu o lembrava uma menininha que ele viu crescer e que ainda aparecia de vez em quando. Quando pequena, sempre fora muito doce com ele. Dentro de casa, porém, engalfinhava-se em brigas diárias com o irmão que o prédio inteiro ouvia e comentava. Ele não culpava a menina. O garoto era aéreo, complicado; sempre fora alvo de sussurros que oscilavam da preocupação à maldade. Podia apostar que ele provocava a irmã a tarde inteira. A mãe e os padrastos não faziam nada. Foi um alívio quando pararam.

Era uma rua de pequenos comércios, cuja superfície era pouco dada às perturbações. Eu observava o ir e vir dos trabalhadores através das vidraças, atraída pelo movimento dos sons abafados por elas. O garfo derrubado ao pé de um cliente. A mastigação apressada. O bufar impaciente do padeiro. O que sobrava aos trabalhadores, depois de cumprir horário para alimentar a boca de outra gente com massa e creme de confeiteiro? Encontravam em suas próprias casas o sentido para seguir? A comida produzida naquele bairro deveria reunir famílias que pagavam por ela ao redor da mesa e conduzir a troca de histórias ao final do dia. Em vez disso, era apenas estraçalhada por trás das paredes. Pensei na imagem de uma menina chorando com a boca cheia de açúcar.

Não havia sinal dela. Na terceira semana, ao passar por mim pela manhã, Amon estacionou e desceu do carro. Havia percebido que eu estava chegando mais tarde e queria saber se havia algum problema. Ofereceu me deixar no escritório antes de ir até a zona sul, e entrei no carro para não precisar responder às suas perguntas com sinceridade.

Ele queria me fazer desistir. No trajeto, disse: a mulher que tu procura não existe.

Clarice não entendia minha ideia do amor. Olhava com certa desconfiança para as pessoas que se encontravam cedo e permaneciam juntas até a idade adulta; talvez se assustasse com qualquer caminho que parecia, para ela, seguir sempre em frente. Não, com ela nunca havia sido assim. Não conseguia se apegar a uma única pessoa. Tudo corria como de costume até que havia um dia, e ela sabia que sempre chegava, no qual acordava ao lado de estranhos. Se a intimidade já fosse grande, não conseguia mais tocá-los. Tinha medo. Eu disse que também tinha medo.

Mas dado que o medo é uma realidade, falei, só existem duas alternativas. Viver apesar do medo ou não viver.

Contei para Clarice que eu mantinha uma relação de oito anos quando vim a Porto Alegre. A ruptura, para mim, não indicava encerramento, mas mudança. Ela me avaliou em silêncio. Tinha uma pergunta:

Valeu a pena?

Tentar uma vida melhor valeu a pena, respondi.

Ele nunca mais falou contigo.

Essa decisão não foi minha.

Correr o risco foi decisão tua.

As pessoas mudam de qualquer forma, Clarice. Posso escolher o que eu vou fazer. Não posso escolher pelos outros.

Tu ainda ama ele?

Sim.

Ele ainda te ama?

Faz diferença?

Ela não respondeu.

Eu não tinha pressa em me livrar do amor. Clarice queria saber se eu pensava em ter filhos. Ela, por sua vez, achava que as mulheres que se tornavam mães já não queriam nada com o mundo. Encontravam nos filhos um centro de atenção suficiente. Ela tinha medo de perder a si mesma, se fosse satisfatório demais.

Conversávamos muito e ficávamos em silêncio. Ela gostava disso ao estar comigo. Que eu preferisse sentir a pensar, pensar a falar.

Achava que as pessoas que falavam demais tinham um desconforto dentro de si, e que pensavam resolvê-lo no ato de jogar tudo para fora, de preencher as brechas com opiniões sobre a aparência das coisas, fossem materiais ou atmosféricas. Ela sabia de imediato, ao ver uma dupla de pessoas sentadas à mesa, qual o teor da conversa; se era a primeira vez que se viam ou se eram velhas conhecidas. No primeiro caso, se haviam sentido conforto ou antipatia instantânea. No segundo, se cultivavam uma relação arbitrária ou do tipo que seguia adiante pela força da obrigação pressentida, o que não queria dizer, no final das contas, que ceder a essa obrigação não fosse preferível a romper o laço.

Virou um hábito entre nós. Olhávamos para duas pessoas na rua. Então sentenciávamos, juntas:

Vontade. Obrigação.

Havia uma foto dos quatro no jornal. Eram parte da memória da cidade, uma das famílias que costumavam ser sinônimo da vida social no centro histórico de Porto Alegre, no final do último milênio, atendendo a jantares beneficentes, envolvendo-se na organização de moradores, encabeçando iniciativas de revitalização de praças e mobiliário urbano. No último aniversário da cidade, o veículo havia reunido registros feitos por leitores, e lá estavam eles: o casal sorrindo na recém-tombada Esquina Democrática, na rua Borges de Medeiros, a mãe de Clarice com um bebê no colo e um garoto entre eles que batia na altura do umbigo do pai, os olhos de ambos apertados contra a luz.

No final de maio, tornou-se evidente que os negócios iam bem para Amon. Ele perguntava cada vez mais sobre a minha vida fora do escritório e cada vez menos sobre o trabalho. Incentivava que eu fosse passar tempo na minha cidade aos finais de semana, dizendo que pagaria as passagens de ônibus. Eu rejeitava a ideia: queria me desvencilhar de favores.

Clarice me dizia com frequência que, enquanto estivéssemos naquela situação, não havia cenário possível em que uma de nós duas estivesse melhor do que ele. Ao mesmo tempo, me tranquilizava dizendo que tudo saía conforme o planejado. Pedia para eu não insistir em mudar o rumo das coisas, deixar que ela decidisse o que seria feito e me concentrar em executá-lo no prazo definido por Amon.

Amon não visitava o apartamento e, por estar satisfeito com a forma como Clarice manejava as demandas, ficava cada vez mais confortável com a distância. Deixava ela fazer o que queria, mesmo que eu soubesse ser radicalmente distante do que ele próprio havia dito no começo. As mãos de Clarice só conheciam acabamentos rugosos, cores acinzentadas e terrosas. Os móveis que ela escolhia para os quartos eram extravagantes, muito diferentes da simplicidade sóbria de Amon. Sempre que eu executava uma compra, era tomada por um desconforto e sentia que não era possível ele ficar contente com aquilo.

Eu e Clarice começamos a discutir com frequência, uma vez que a proximidade eliminou o receio de machucarmos uma à outra. Começou quando deixei de consultar Amon e passei a dizer o que pensava para ela: que estava errando. Eu acreditava que a apatia dela, cada vez mais visível, era fruto da desobediência e da teimosia. Clarice parou de caminhar comigo à noite. Disse que eu bagunçava seus pensamentos. Passou a dispensar minha ajuda e a resolver tudo sozinha. Ficava tão ansiosa durante a tarde que seu corpo tremia; mais de uma vez derramou água sobre a mesa e encharcou os meus papéis.

Numa tarde, sem ter o que fazer, esbarrei com ela na cozinha do escritório e falei que ela precisava aceitar que não se podia controlar tudo. O lugar era de Amon, ela quisesse ou não. Ao perceber que eu ainda não havia cedido, Clarice começou a gritar. Não aguentava o fato de eu ser tão ingênua. Não aguentava que eu não parasse de questionar as coisas e ficasse do lado dela. Duas ou três pessoas vieram ver o que estava acontecendo, e Clarice se calou. Pegou o computador, foi para casa e não apareceu ou falou comigo até o final da semana.

Amon decidiu dar um basta. No dia seguinte, me chamou para dizer que havia mudado de ideia, precisava do trabalho encerrado nas próximas duas semanas. Não podia acreditar que eu deixara Clarice brincar de gato e rato comigo; havia me dito para ter cuidado no trato com ela. Ele me passou os últimos comprovantes bancários por cima da mesa. Horas antes, havia feito um pagamento para Clarice no valor de oitenta mil reais.

Depois houve uma noite estranha, o primeiro sinal que me indicou o que estava acontecendo. Clarice me ligou quando passava das nove horas dizendo que precisava me ver com urgência. Encontrou-me no meio do caminho e me levou até as bordas do bairro, em um lugar escuro, tumultuado, cheio de pessoas que ela conhecia. Algumas apenas a cumprimentavam de longe, outras paravam para uma conversa rápida, sem se virar para mim, e logo seguiam adiante. Pareciam sentir que Clarice as repelia.

Ela estava com a pasta de desenhos apoiada na parede e distraída pelas mensagens que trocava no celular. Quando uma nova notificação chegava, Clarice respondia rápido, os dedos correndo pela tela, aliviando uma tensão fina que crescia até o momento de receber a mensagem seguinte. Ela pedia uma bebida atrás da outra.

Estávamos no segundo andar de um sobrado, sentadas em uma mesa alta, e uma multidão fazia volume ao pé da escada: havia pessoas subindo, descendo, pessoas paradas com copos na mão, criando uma massa sonora que misturava a voz de Clarice à música eletrônica ambiente. Os corpos começaram a abrir espaço para um grupo de quatro pessoas que chegava – era possível ouvir suas risadas estridentes desde o térreo.

Foi quando distingui, entre as cabeças que se amontoavam, um rosto familiar. O homem que havíamos encontrado no posto de gasolina, que morava no terraço, sobre a coleção de quinquilharias da velha senhora. O estopim da raiva. Ele me viu e veio na minha direção com um meio sorriso de quem se divertia, costurando o caminho entre as pessoas. Me cumprimentou com entusiasmo, disse que enfim nós duas havíamos nos encontrado.

Ele passou a mão pelo cabelo de Clarice e deu um beijo em sua testa. Disse “obrigado, minha querida”. Assim que ele se virou e desceu as escadas, Clarice falou:

É ele. Esse é o meu irmão.

No começo de junho, estava pronto.

Meu trabalho estava terminado; o de Clarice, muito perto do fim. Eu tinha pouco a fazer durante o dia, e Clarice começava as tratativas para decidir se permaneceria com Amon.

Minha irmã ligou mais uma vez. O cachorro estava com tumores se espalhando pelo corpo, não sabiam se ele sobreviveria ao próximo inverno. Mais tarde, escrevi a ela contando que era impossível ir naquele final de semana. Em breve, quando voltasse a vê-las, talvez ficasse em definitivo. Minha irmã ficou furiosa. Acusou-me de desistir fácil e de ter jogado minha vida fora. O final seria esse, voltar de mãos vazias?

Clarice tinha razão. Minha irmã estava fazendo planos de vir até a cidade no início do ano seguinte, assim que terminasse o colégio. Se eu não estivesse aqui, ela perderia a rota de fuga. Minha mãe preferiu consolar a ela, e aceitei como uma troca justa: era a filha que estava perto.

No dia sete de junho, fui ver Clarice pela última vez. Ela havia conseguido. Ainda assim, ou precisamente por isso, estava desaparecendo novamente.

Agora, eu sabia onde encontrá-la.

Clarice abriu a pasta, colocou uma folha grande sobre a mesa e perguntou o que eu enxergava. Tinha a imagem de um dos quadros expostos no restaurante.

É assustadora, eu disse para Clarice, simplesmente, mas ela insistiu que eu falasse mais. A imagem trazia uma coleção de objetos indefinidos disposta sobre um fundo cinza. Poderiam ser flautas, estilingues, um vestido retorcido. Uma faixa grossa e displicente de azul que se sobrepunha a parte do que estava embaixo; era o movimento final do artista. Ela colocou a mão sobre a minha nuca e me disse que olhasse novamente.

Então, comecei a ver. A pintura mostrava a pura violência, uma cisão no intelecto que mudava a perspectiva sobre tudo, misturando o que estava preso nos limites do corpo com a consciência revelada pelo sonho. Perguntei onde ela estivera durante aquela semana, que

lugares havia visitado. Ela não era capaz de falar. Ainda assim, não omitia nada. A verdade, para ela, morava em outro lugar.

Coloquei a mão sobre a de Clarice, e ela soube que eu enfim havia visto.

4

Um nome. Um nome pode ser tudo o que temos. Há pessoas que acreditam que não seriam as mesmas sem o nome que possuem; outras, que seriam, não importa o nome que receberam.

Ela vivia com tão poucas coisas que consigo contá-las: uma poltrona e um aparador, o baralho sobre ele; uma arara de roupas, o colchão sobre um estrado, meia dúzia de pares de sapato dispostos pelo chão; geladeira, micro-ondas, um armarinho. No canto da sala, uma mala grande, tampa fechada e zíper aberto, à espera de uma fuga de última hora. A janela do quarto, no térreo, tinha vista para a rua: Porto Alegre penetrava a casa. Clarice não suportava a claridade da luz refletida nas paredes brancas, mas era incapaz de cobri-las.

No dia sete de junho, quando cheguei para vê-la, Clarice estava sentada sobre a cama, olhar entregue à rua. Da calçada, era fácil enxergá-la através das grades que a protegiam do que pudesse invadi-la.

Mais tarde, à noite, deitei-me ao seu lado e observei como Clarice expressava uma perturbação no sono, as falanges dos dedos se contraindo como pequenas garras e tentando tocar a matéria dos sonhos, fosse no desejo de sequestrá-la ou de empurrá-la para longe. Sob as pernas dela, no colchão, formava-se uma mancha de sangue.

Além do quarto onde Clarice dormia havia outro, permanentemente fechado.

As brigas eram violentas. Quando ficava sabendo, a mãe a obrigava a abraçar o irmão e a pedir desculpas, mas assim que Clarice o fazia e se virava, ele cuspia nas costas dela e corria para o quarto. Para não ter que passar por tudo de novo, na maioria das vezes, ela deixava assim.

A mãe de Clarice, depois de divorciada, deixava a filha mais nova com o irmão quando precisava sair por períodos curtos. Sentia-se grata por poder compartilhar alguma

responsabilidade com o filho. Nas noites em que ela estava, no entanto, costumava passar mais tempo com Clarice. As duas sentavam para folhear livros ilustrados ou, quando o irmão não estava agitado demais, para assistir televisão junto a ele. Muitas vezes, Clarice apenas deitava a cabeça no colo da mãe até ficar em semivigília, sentindo a voz dela vibrar no corpo enquanto falava no telefone. Em outras ocasiões, Clarice se limitava a observá-la enquanto passava perfume ou se vestia, deixando espirros e um cheiro denso no quarto. Com a chegada dos homens na vida dela, Clarice passou a sentir um imenso alívio se estavam longe.

Quando estavam sozinhos em casa, Clarice preferia ficar sem o irmão por perto. Se ele aparecia, tentava impor o próprio ritmo ao que ela estivesse fazendo ou mudar por completo o rumo das brincadeiras: tinha um gosto especial por atropelar o que Clarice construía com móveis em miniatura ou gritar no seu ouvido. Outras vezes, porém, ele só queria ordenar as coisas de um jeito diferente: colocava cadeirinhas sobre o telhado das casas de brinquedo ou as mesas de cabeça para baixo, atravessava as bonecas pela janela. Quando Clarice desenhava, o irmão dizia que estava uma merda – a palavra a constrangia, e ele se divertia ao lhe assistir lidar com isso.

Viam algo incomum nele. Por mais agitado que fosse, tinha a atenção consumida por qualquer coisa capaz de fazer sujeira; primeiro no chão e nas paredes do próprio quarto, depois nas roupas da irmã e, aos poucos, em folhas de papel e telas sobre as quais dispunha de tinta guache e lápis de cera a misturas feitas com pigmentos que encontrava na rua, extraídos de terra ou pétalas das flores. A rebeldia do irmão sumiu antes do final da adolescência, deixando no lugar a extroversão e um talento para cativar as pessoas até maior que o talento para a pintura.

Clarice entendeu, muito cedo, que encontrava mais paz fora de casa. Os desconhecidos não se aproximavam se ela não deixasse. Na noite do seu aniversário de dezessete anos, a mãe jantou com ela e com o irmão, recolheu os pratos para dentro da pia e saiu. Clarice pegou uma porção de roupas, comprou uma escova de dentes no caminho e foi até a casa da amiga, onde moraria num quarto auxiliar até o ano seguinte. Fez isso sem planejá-lo.

Graças à combinação do caráter que desenvolveu e do fato de seu irmão ser quem era, Clarice, depois de entrar na faculdade de arquitetura, conseguira acesso a tantos lugares quanto ele. Os dois começaram a esbarrar-se pela cidade ao acaso, e a distância momentânea os fez enxergar que precisavam um do outro. Ele não aguentou morar com a mãe por muito

mais tempo assim que percebeu que Clarice não voltaria, o que se deu antes de ela mesma percebê-lo. O irmão vendia peças para familiares de amigos próximos, na rua ou em pequenas galerias, recebendo um dinheiro que era pouco se comparado à quantia enviada pelo pai, mas que o dava confiança. Ele não tinha problema em pipocar de canto em canto, conforme o mais conveniente, até ocupar o terraço.

Os dois conheciam muitas pessoas em comum. Aqueles entre os amigos dela que não levavam o irmão a sério admiravam-no pelo trabalho que fazia, apesar da recusa em justificar a irresponsabilidade dele por meio do talento. Algumas das pessoas próximas a ele, no entanto, não faziam questão de esconder a antipatia por Clarice – achavam-na fria, desinteressada; que ela se aproveitava do irmão para chegar em pessoas e lugares que não conseguiria sem ele. Era o caso da mulher que havia gritado com ele no terraço, depois de ver a fotografia de Clarice.

Uma das muitas que ele enrola, Clarice falou, e percebi que sua voz perdeu o resquício de orgulho.

As duas haviam se conhecido no começo da faculdade – a mulher chegara na terceira semana de aula, a contragosto, depois de quase largar tudo. Clarice a compreendia. Acompanhavam-se aos botecos de fim de tarde para reclamar de colegas que romantizavam a profissão, ou ainda de um segundo tipo que se recusava a sair da adolescência. Iam juntas aos museus e prédios históricos próximos à Rua da Praia quando, certa vez, a mulher comentou já ter ouvido falar do irmão de Clarice.

Por volta dessa época, o irmão decidiu reunir as peças que já tinha e transformá-las em uma coleção. Queria um nome, uma carreira. Clarice não acreditava ser possível. Por levar uma rotina muito instável, o irmão não daria conta de pensar como exibir o próprio trabalho para os outros e fazer com que se valorizasse com o tempo. Para ela, os quadros já feitos não eram o suficiente, não tinham coesão – eram, de certa forma, reflexos da falta de disciplina.

Clarice defendia que ele produzisse coisas novas e compartilhava esses pensamentos com a mulher, que passou a insistir para conhecer o irmão. Poderia, dessa forma, servir de endosso às ideias de Clarice, talvez a ajudando a entender o que o irmão queria e que talvez gerasse resistência por não estar contemplado. Logo que Clarice os apresentou e eles trocaram contatos, no entanto, a mulher passou a evitá-la. Conforme o relacionamento avançava, a mulher encontrava motivos para que Clarice e o irmão não se vissem – arranjava viagens ou

dizia querer passar uma noite com ele a sós quando sabia que Clarice chamava o irmão para sair. Mais tarde, Clarice entendeu que a mulher não a julgava merecedora de cuidar e opinar sobre o trabalho do irmão: dizia fazer anos que Clarice não passava os dias com ele e, por isso, não entendia a criação. Enfim, não sabia nada sobre ele.

A descrença das outras pessoas fez crescer um laço entre eles. Em público, fingiam suportar-se por causa dos negócios. No dia em que o irmão considerou a coleção completa, deu um jeito de se desvencilhar de todos. Precisava da irmã. Chamou Clarice até o terraço e mostrou as pinturas que, segundo ele, expressavam em grande medida o amor que sentia por ela. Deu a ela o anel com a pedra azul e tirou a fotografia. Os dois passaram a noite assistindo a filmes, como faziam quando eram pequenos e não estavam em pé de guerra, junto com a mãe. Esse foi, para Clarice, o último breve momento em que a vida pareceu pertencê-la.

Amon havia sido um deles. Um dos homens na vida da mãe.

Antes da noite em que eu os conheci, Clarice vira Amon apenas duas vezes, quando ainda morava com a mãe. Enquanto os outros homens causavam repulsa e desgosto, com Amon era diferente. Clarice também não conseguia estar perto dele, mas porque ficava assustada – sentia que, caso se aproximasse, descobriria algo que a deixaria presa para sempre.

Amon não chegava perto demais. Demonstrava um respeito que os outros não tinham por ela e pelo irmão; nunca ultrapassou os limites da sala e da cozinha. Parecia se interessar pelos esboços que o irmão produzia já naquela época. Quando Clarice soube da viagem a Manchester e que não o veria de novo, ao entreouvir a mãe ao telefone, sentiu raiva e alívio.

Clarice passou os sete anos seguintes com a lembrança de Amon a invadindo quando menos esperava – em um primeiro momento, inflamava-se pela esperança de que uma vida melhor existiria. Logo, porém, sentia-se drenada e exausta.

Até que ele a encontrou. Enviou uma mensagem na qual dizia haver tentado contato com a mãe, mas também que ficara sabendo que ela própria estava formada. Esperava que Clarice estivesse contente e indo bem na profissão; poderiam, inclusive, conversar a respeito.

Clarice fantasiara como seria tê-lo para si, até que descobriu.

Ela tivera a impressão desde o início e só a fortaleceu a partir das conversas com Amon:

Ele vai te mandar embora, disse.

Amon gostava de mim, ela o sustentava, mas conseguia definir uma linha muito clara, e Clarice ficava dividida em relação ao que pensar sobre isso, entre o desejável e o necessário. Nada turva a visão do negócio.

Ele nunca voltou para ficar. Veio a Porto Alegre para colocar os meios em funcionamento e deixá-los, como sempre deixava. A empresa, o apartamento. Clarice e eu. Os cinco quadros que ficariam e os outros dezessete que atravessariam o oceano em busca de novos olhos que os contemplassem.

Uma parte dela havia aprendido com Amon a ser assim. Achatar as coisas. Sintetizar longos processos de trabalho, resumir o tempo e a vitalidade em uma quantia que se pode pagar ou não.

O vento frio circulava pelo quarto, e ela tentava medir o efeito que suas palavras tinham sobre mim. Por um lado, queria que eu me desesperasse, queria ver a minha raiva contra o que acreditava injusto – que eu fosse como ela. Por outro, amava minha incapacidade de sê-lo.

Ao ver que ela esperava uma resposta, eu disse a Clarice que havia uma coisa que ela nunca entendera. Os dois carregavam, por dentro, a mesma dureza que deixa tudo em pedaços.

Na noite em que eu a conheci, Clarice contou, Amon havia estado sobre a mesma cama onde eu me encontrava. Ela poucas vezes se sentira tão bem quanto ao deixar os convidados no restaurante, deixar todas as pessoas a quem tentava vender o trabalho do irmão, como se as estivesse enganando e guardando um segredo ao qual jamais teriam acesso. Encontrou Amon poucos minutos depois que o acompanhara até a saída. Por alguns instantes, pensou ter nas mãos tudo o que precisava saber sobre o mundo. Quis aquilo com a maior

força que já experimentara, e assim que o tinha dentro dela, não queria mais. Mas ela achava ter ido longe demais para voltar atrás e pedir que parasse.

Foi a nossa despedida. No dia seguinte, eu juntaria o que fosse possível para sair de Porto Alegre. Antes que eu partisse, Clarice abriu o outro quarto para mim.

Haviam restado as esculturas feitas por ela e aquele único quadro quase todo escuro, criado pelo irmão, desembrulhado e apoiado no piso. A figura humana, a raposa. O espelho e a lamparina. “Minha querida C.”.

É a nossa mãe, ela disse.

Ficamos lado a lado, em silêncio, estudando aquela imagem. Clarice disse, por fim, que sentia expressar tudo na minha presença. Ela, ao se dar conta, vivera durante anos fugindo do que aderia, a ponto de já não saber onde estava ou que era possível ter um lar. Agora percebia que a arte é a única verdade, e a verdade é a única coisa que importa.

Ela sentia expressar tudo, porque eu sabia que os dias mudavam e me inquietava pouco com isso. O caráter transitório era a razão pela qual eu vivia atenta, sem medo de que as coisas se misturassem à minha matéria. Nada era eterno. Nada era insignificante.

É da tua natureza caminhar sem ver o futuro ao longe, disse, mas conhecendo o que está aqui.

Encaramos uma à outra.

Eu agora entendo, Peônia.