

OS ESPAÇOS ÓRFÃOS EM *TERRA AVULSA* DE ALTAIR MARTINS

Márcia Regina da Silva Quintanilha Veras *
Mairim Linck Piva **

Resumo: Esta análise pretende pensar na espacialidade na obra *Terra avulsa*, de Altair Martins. A obra evidencia no seu plano imagético a questão do espaço físico relacionando-o com as questões subjetivas, no qual o autoexílio caracteriza-se como renúncia ao mundo exterior que comprime a subjetividade. Para melhor refletir sobre categorias espaciais na obra, que se configuram como espaços de proteção e resistência em oposição a espaços de descentramento e controle, buscamos a contribuição da teoria do imaginário nas linhas de Gaston Bachelard e Gilbert Durand; para discutir sobre os fenômenos sociais que levam a personagem à situação de isolamento, apoiam-nos no olhar sociológico de Zygmunt Bauman.

Palavras-chave: Espaço. Imaginário. *Terra avulsa*.

Abstract: This analysis intends to think about the spatiality of the book *Terra avulsa*, from Altair Martins. The book shows in its imagery plan the problem of the physical space relating it to the subjective questions, in which the self-exile characterizes with denial to the external world that compresses the subjectivity. For better reflecting about the spatial categories of the book, which configure as protection and resistance spaces in opposition to spaces of decentering and control. We look for the contribution of the imaginary theory in the lines of Gaston Bachelard and Gilbert Durand; we also intend to discuss about the social phenomenon that lead the character to isolation considering the sociological view of Zygmunt Bauman.

Keywords: Spatiality. Imaginary theory. *Earth avulse*.

* Universidade Federal do Rio Grande – FURG,
Rio Grande, RS, Brasil.
Especialista em Psicopedagogia pela Universidade do Sul
de Santa Catarina (UNISUL).
E-mail: marcia.quintaveras@gmail.com

** Universidade Federal do Rio Grande – FURG,
Rio Grande, RS, Brasil.
Professora Adjunta da FURG;
Doutora em Teoria da Literatura.
E-mail: mairimpiva@furg.br



REVISTA
MEMORARE


www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

O escritor sul-rio-grandense Altair Martins finaliza sua tese de doutorado *Terra Avulsa*: teses sobre a narrativa contemporânea, discutindo o papel do escritor na contemporaneidade e apresenta-o como um novo herói que atua:

Embaralhando a verdade com a impostura para reensinar a ler. Seu superpoder é a escrita, a escrita leviana que intenta sabotar um sistema de mundo. Sua caverna é o romance, onde a solidão e a recusa lhe legitimam uma natureza. (MARTINS, 2013, p. 341).

O estudo acadêmico de Martins realizou-se em paralelo com a produção de um romance intitulado *Terra avulsa*, publicado pela editora Record em 2014. O romance tematiza a questão do isolamento humano na vida contemporânea, tema que na obra apresenta-se como estratégia de resistência, maneira utilizada pelo protagonista para manter-se intacto pela via do não pertencimento, em relação à barbárie instaurada em uma sociedade baseada na aparência e no consumo. Dessa forma, a construção ficcional alia-se ao pensamento defendido na tese de doutorado de Altair Martins, na qual aponta que diferentemente do herói épico, moderno e romântico, o herói pós-moderno foge para manter sua natureza intacta frente ao mundo (MARTINS, 2013). O movimento de recusa evidencia-se no comportamento do protagonista do romance, o tradutor Pedro Vicente, que após ser assaltado na rua, resolve encerrar-se em seu apartamento, e nesse espaço de 55 metros funda um país.

O romance de Altair Martins evidencia no seu plano imagético a questão do espaço físico relacionando-o com as questões subjetivas. O autoexílio do personagem caracteriza-se como renúncia ao mundo exterior que comprime a sua subjetividade, mas também esse movimento permite evocar as memórias espaciais de pertencimento e não pertencimento que constituem sua trajetória de avulso.

2. Imaginário e categorias espaciais na sociedade pós-moderna

As categorias espaciais na obra *Terra avulsa* configuram-se como espaços de proteção e resistência em oposição a espaços de descentramento e controle. Para análise dessas representações espaciais presentes na obra buscamos a contribuição da teoria do



imaginário nas linhas de Gaston Bachelard e Gilbert Durand; e, para discutir sobre os fenômenos sociais que levam o personagem à situação de isolamento buscamos embasamento no olhar sociológico de Zygmunt Bauman.

Gaston Bachelard, na *A poética do espaço*, postula que os espaços pertencentes a imagens poéticas de refúgio e proteção estão ligados à imagem da casa. Para este estudioso, em todo o espaço habitado subjaz a natureza da casa, esse espaço não necessariamente constitui-se concretamente, mas pode ser construído pela nossa imaginação que cria ilusões de proteção. Assim, o abrigo pode ser vivenciado concretamente ou através do sonho. A casa não é um espaço vivido somente no presente, mas todos os outros lugares que habitamos, reais ou oníricos, vêm viver em nossa casa atual. Esse apego à morada vincula-se aos valores de proteção e de pertença, pois “a casa é nosso canto no mundo” (BACHELARD, 2008, p. 24), e além de espaço de proteção das intempéries do mundo exterior é também o espaço afetivo das memórias, evocando através dessas nossas lembranças:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas (BACHELARD, 2008, p.29).

Quando evocamos o passado ele retorna situado não no tempo, mas sim em um espaço; a memória situa-se nas imagens da casa em que passamos a infância, nos nossos abrigos, nos nossos esconderijos, nos nossos refúgios. Essas memórias acionam nossos sentimentos mais profundos de intimidade, pois os regressos aos espaços vividos da casa pela memória são contornados pela imaginação. Dessa forma, esse retorno é engendrado por experiências psicológicas e subjetivas que são revividas dentro dessa espacialidade.

As memórias estão vinculadas à nossa trajetória enquanto sujeito e constituem os nossos sentidos subjetivos. As lembranças se compartimentalizam espacialmente e nossos lugares no mundo podem ser locais de abrigo e proteção, de resistência, como também espaços que sofremos ou desejamos solidão.

Gilbert Durand, assim como Bachelard, destaca a ambivalência desse arquétipo e acrescenta “que a casa que abriga é sempre um abrigo que defende e protege e que se passa continuamente da sua passividade à sua atividade defensiva” (DURAND, 1989, p. 117). Considera então, o isomorfismo simbólico da casa, que pode ser representada como



arma protetora, enquanto símbolo da separação da exterioridade, como também local de tranquilidade e proteção. Os espaços de proteção tais como a casa em que vivemos, a casa da infância, os esconderijos associam-se a outras imagens arquetipais de proteção, tais como a figura materna, o ventre.

Porém, todos esses símbolos de proteção e intimidade podem ser lidos de outra forma, quando se sobrepõem a eles outras imagens sobrecarregadas por significações traumáticas (DURAND, 1989, p. 85). Assim, essas imagens espaciais, podem representar também outras variantes simbólicas, e o espaço de aconchego e proteção se transforma em local de angústia e de abandono. São todas essas variantes simbólicas compostas por um sistema dinâmico de forças antagonistas que compõem a psique de cada indivíduo.

Contraopondo-se aos espaços ligados a valores de abrigo ou defesa, o espaço exterior é um local ameaçador e angustiante. Sob o olhar de Zygmunt Bauman, o ambiente contemporâneo é percebido como espaço cambiante, no qual as experiências do mundo vivido são sentidas como incertas e inseguras. Nesse espaço sem fixidez, todos os indivíduos são nômades a procura de um lugar de estabilidade, mas esses espaços se dissolvem tão logo o indivíduo aporte, e novos outros portos de felicidade aparecem para em seguida dissolverem-se na névoa pós-moderna (BAUMAN, 1998). Ao não ser saciado o desejo humano de estabilidade, o refúgio na sociedade contemporânea passa a ser os templos de consumo, que garantem satisfação instantânea de desejos infinitos. A possibilidade de consumo é também a de ser aceito por um grupo de consumidores e tornar-se por um tempo visto e reconhecido (BAUMAN, 2008). Todos esses lugares que o sujeito busca abrigo na sociedade contemporânea não possuem solidez e se liquefazem a todo o tempo, para que outros sejam criados.

Outro aspecto que configura a urbanidade caótica é o medo e a violência urbana e, diante disso, a sensação de impotência cria uma nova geografia urbana, ilhas de segurança e reclusão, como aponta Bauman (2009, p. 43), com o objetivo de:

Manter os enclaves extraterritoriais isolados do território contínuo da cidade; construir pequenas fortalezas no interior das quais os integrantes da elite global extraterritorial podem cuidar da própria independência física e do próprio isolamento espiritual, e tratar de cultivá-los e desfrutá-los. Na paisagem urbana espaços vedados transformam-se nas pedras miliárias que assinalam a desintegração da vida comunitária [...].



Essas espacialidades instáveis descritas a partir da perspectiva de Bauman imputam ao sujeito a sensação de desorientação, pois nestes múltiplos espaços de pertencimentos, a identificação parece sempre precária, constituída como colagem, incorrendo numa necessidade constante do sujeito de desconstrução e atualização.

3. Imaginário e espaços avulsos

Na obra ficcional de Altair Martins a violência urbana, uma face do caos contemporâneo, é um detonador simbólico da fuga empreendida pelo personagem Pedro do espaço exterior, para criação de um espaço físico e espiritualmente apartado da vida social. Ao ser assaltado por dois ladrões, nomeados de Mickey e Steve Jobs, decide fundar um país independente do Brasil. Os nomes desses personagens representam as duas faces da sociedade capitalista: a sociedade do espetáculo e do consumo em contraposição à miséria e à violência. Para Guy Debord (1997, p. 14):

Considerando em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares - informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos -, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade.

Na sociedade do espetáculo, o tecido social afrouxa e as relações humanas se estabelecem através de ilhas de pertencimentos ilusórios dentro de cenários imagéticos e virtuais, que geram uma aparente segurança. Nestes espaços, realidade e representação confundem-se, arranja-se assim uma dialética do pertencimento e não pertencimento. O espaço real perde a consistência e profundidade e passa a estabelecer-se também pelo nexos virtual, “colocando a representação no lugar daquilo que ela deveria representar” (BAUMAN, 2008, p. 24). As relações se estabelecem pelas ilusões de pertencimento, mas que, na verdade, traduzem um esvaziamento dos vínculos afetivos e isolamento social, que levam à derrocada das utopias coletivas. Criam-se então espacialidades particulares, zonas de evasão ou espaços individuais em oposição ao coletivo, nas quais o indivíduo torna-se indiferente a propostas coletivas, como aponta Bauman:



Como de Tocqueville há muito suspeitava [...]. O indivíduo é o pior inimigo do cidadão, sugeriu ele. O “cidadão” é uma pessoa que tende a buscar seu próprio bem-estar através do bem-estar da cidade – enquanto o indivíduo tende a ser morno, cético ou prudente em relação à “causa comum”, ao “bem comum”, à “boa sociedade” ou à “sociedade justa” (BAUMAN, 2001, p. 45). Assim, o movimento do exílio do personagem não está condicionado somente pelo medo gerado pelo assalto, mas pelo descontentamento e sentimento de impotência em relação ao Brasil: “me deu a tentação de viver alheio a períodos e semana [...] me arrancou do Brasil para mostrar minha impotência. Me vi coisa, sim, como um vaso sem flor que passa a vida inteira lendo paredes e não escreve” (MARTINS, 2014, p. 8-9). Esse sentimento faz com que o personagem se sinta indiferente e impotente frente ao meio social, buscando uma saída individual, pois não acredita mais em uma saída coletiva.

Diante de uma sociedade que se constitui pelas relações fluidas e esvaziadas, o cenário que se apresenta é nebuloso. O fim das utopias de resistências e das lutas coletivas dilui o sentimento de pertença à sociedade, desta forma, o movimento de autoexílio traduz-se como forma de resistência e negação da nacionalidade ou a própria sociedade. A pátria considerada simbolicamente como arquétipo da grande mãe¹, que nos origina e serve como um ventre postiço, um espaço nutridor e de aconchego, não apresenta ao personagem essa proteção, pelo contrário, esse sente-se um filho ‘bastardo ou criança abandonada’ (MARTINS, 2014, p. 9) por essa terra que o originou. Neste sentido, a imagem maternal subverte-se e vincula-se a uma negatividade; ao invés do aconchego, remete à imagem angustiada do ventre “armado com boca ameaçadora, como também é ele próprio labirinto estreito” (DURAND, 1989, p. 85). Assim, a pátria caracteriza-se como o espaço de desamparo e desnorteamento, levando-o ao movimento de evasão, não como forma de fuga mas de resistência à sociedade tal qual se apresenta ao personagem:

Reconhecia do país abandonado que todas as pessoas, todas, por mais roupas creme óleos perfumes que usassem, fediam. Disfarçavam como modos sociais de sorrir, consumir e consumir cosméticos e evitar as palavras sujas. Mas tinham por dentro fezes, urina e suor. (MARTINS, 2014, p. 71).

A pátria mãe não se apresenta e tão gentil enquanto espaço de estabilidade e segurança, pois a diluição do espaço social dominado pelos vínculos de consumo e aparência leva o personagem a isolar-se em sua casa e fundar um país:

¹“O sentimento patriótico (dever-se-ia dizer matriótico) seria apenas a instituição subjetiva deste isomorfismo matriarcal.” (DURAND, 1989, p. 160).



Um território menor que o Vaticano, bem menos canalha também. Um país de 55 metros quadrados de área construída, cujas paredes eram opacas e do tempo dos tijolos duplos. Um país honesto onde só eu, o monarca em terreno de napa, sofria o prejuízo. (MARTINS, 2014, p. 226).

Martins (2011, p. 284) em sua tese aponta “que a busca do universal no espaço mínimo tem algo de uma dimensão cósmica: como se todas as coisas autônomas reproduzissem sistemas autônomos, mas especulares”. Nesta mesma esteira, Durand aponta para os aspectos simbólicos da miniaturização, reiterando que em escala menor os objetos metamorfoseiam-se e assumem formas e funções diversas: “contaminados pelo conjunto, se transformam illogicamente e redobram o conjunto”. (DURAND, 1989, p. 147). Nessa perspectiva, a fantasia de miniaturização pode compreender o reverso das coisas, sugerindo um novo ponto vista, que questiona a realidade até então apresentada.

Os objetos dentro da espacialidade daquele país em miniatura perdem a referência enquanto coisa e assumem funções humanas interagindo com Pedro Vicente. Dessa forma, o refúgio do apartamento é a negação do imaginário social exterior e a fundação de um novo espaço imaginário subjetivo do protagonista, no qual os objetos são destituídos da sua funcionalidade e referência original, deformando sua essência e passam a assumir características humanas, tais como o bambu na janela que transforma-se em guarda de fronteira, “sempre foi o bambu da janela, como um guarda de fronteira que me monitorava mas não falava e nem usava cassetete” (MARTINS, 2014, p. 53), ou, o mancebo com o qual estabelece um constante diálogo, e discussões sobre questões existenciais, como “porque os objetos tinham tanto medo da liberdade. Ora, o mancebo de madeira explicava, era da natureza de se submeter a alguma sintaxe” (MARTINS, 2014, p. 111).

Neste espaço, Pedro procura manter um distanciamento da sociedade e dos seres humanos e Eudora, representante da editora para qual o tradutor trabalha, é o único humano com o qual faz contato. No entanto, até essa é pensada na condição de objeto, como forma de manter um distanciamento das relações humanas. Por exemplo, em suas fantasias sexuais, Eudora é pensada de forma passiva e despersonalizada: “melhor que respondesse como uma boneca com a qual eu poderia deitar, estabelecer contiguidade, consumindo-a antes do fim da validade e sem culpa”. (MARTINS, 2014, p. 52).

O desconforto de Pedro frente ao ambiente social contemporâneo o faz refratário à sociedade na qual vivia e faz com que dentro de seu país subverta o referencial simbólico



externo, humanizando os objetos e coisificando o humano. No entanto, essa ordenação de mundo criada por Pedro é especular do processo de coisificação do humano que vem se reproduzindo nas relações da sociedade de consumo. Como aponta BAUMAN (2008, p. 19): “Os encontros dos potenciais consumidores com os potenciais objetos de consumo tende a se tornar as principais unidades na rede peculiar de interações humanas”. Os vínculos entre as pessoas são estabelecidos pelas afinidades de consumo e há uma necessidade constante de consumir novos produtos sob a pena de sentir-se obsoleto e conseqüentemente “desanexado” da sociedade de consumidores. Desta forma, “ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável.” (BAUMAN, 2008, p. 20). Em que pese, a subjetividade transforma-se também em mercadoria, e é construída através dos símbolos de consumo. Desta forma, o ser humano se transforma também em uma mercadoria vendável.

A fuga da colonização do mundo artificial que se impõe no espaço do cotidiano, leva o protagonista a um espaço avulso, um país em miniatura. Esse território em escala menor permite ao protagonista desvincular-se dos valores impostos pela sociedade. Bachelard aponta que nos devaneios dos espaços poéticos da miniaturização, também permite ao sonhador possuir melhor o seu mundo, pois a compressão do espaço faz como que os valores se condensem e se enriqueçam.

O grande sonhador transpõe o espaço intermediário para “mergulhar” no minúsculo. As aldeias perdidas no horizonte tornam-se então pátrias para o olhar. O longínquo nada dispersa. Ao contrário, ele agrupa numa miniatura um país em que gostaríamos de viver. Nas miniaturas do longínquo, as coisas dispares vêm “se compor”. Elas se oferecem então à nossa “posse”, negando o longínquo que as criou. Nos possuímos de longe, e com que tranquilidade! (BACHELARD, 2008, p. 178).

A fronteira criada pelas paredes do apartamento permite ao protagonista a experiência de não pertença, fazendo desta experiência a possibilidade de formação de um espaço simbólico subjetivo, que desautomatiza a percepção do mundo exterior. Os objetos se personificam e assumem características humanas, com os quais mantém uma relação de intimidade superficial como forma de despojar-se dos vínculos humanos e subverter a normalidade da sociedade externa.



O espaço do apartamento é seu espaço de resistência provisório, que desprende o personagem do mundo ambiente, e também ajuda a resistir à dissolução do mundo pós-moderno pautado em relações subjetivas superficiais. Para Bachelard, a casa também simboliza a topografia de nossa intimidade, “é nosso canto do mundo” e também o espaço das lembranças, pois:

Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. (BACHELARD, 2008, p. 200-201).

Dessa forma, a casa compreende a topografia de nosso ser mais íntimo, constituindo um local de reencontro com nossas lembranças e com nossa subjetividade. “A memória constrói nossa individualidade tanto como sujeitos quanto como povo, é que, ao recordar, construímos diariamente quem somos nos alteramos e nos solidificamos” (MARTINS, 2013, p. 279). No seu exílio, as memórias dispersas do passado vão constituindo sua história construída através de um mosaico espacial de pertencimento e não pertencimento. Bachelard (2008, p. 26) aponta que as lembranças de nossas antigas moradas habitam conosco em nossa casa nova, pois “as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós”. Esse espaço de reclusão possibilitou o fluir das lembranças, e, dessa forma, Pedro reconstrói a sua trajetória como um ser avulso a partir dos espaços vividos de abandono.

A primeira morada do ser humano é o ventre materno que permite um vínculo sanguíneo vital entre mãe e filho. No entanto, o personagem é abandonado por sua mãe de sangue e desconhece também seu verdadeiro pai. É possível perceber que esse sentimento de não pertencimento no personagem acentua-se devido a essa fresta profunda causada pelo desconhecimento de sua origem: “Nasci, é certo, e ninguém assumiu minha autoria. Sou um tradutor, mas preciso entender qual é o meu idioma de chegada. O lugar de mãe me deixou furoso, e as mães que tive não os tapavam o suficiente” (MARTINS, 2014, p. 31). Os lugares de mãe foram espaços de ausências, mesmo as figuras maternas, a tia Berenice e madrinha Izolina não constituíram uma substituição da figura materna, pois para o personagem “viver com a memória de duas mães adotivas não inventou uma mãe de sangue – só uma suspeita” (MARTINS, 2014, p. 31). O desconhecimento de sua



origem materna, ou seja, deste espaço que delimita o seu primeiro lugar no mundo, leva o personagem a essa sensação de desamparo.

As imagens que representam simbolicamente espaços de proteção como a mãe, a casa materna, não se constituíam para o personagem espaços de solidez e segurança, o que levou desde cedo o personagem a procurar refúgios de solidão e isolamento. A literatura constituía-se também em um desses espaços avulsos, pois apresenta-se como uma dupla fuga, tanto a reclusão física apartando-se do espaço social para fazer a leitura, como para dentro do próprio texto pelo qual formava um mundo particular:

Minha fuga quer seja a minha luta, foi para dentro da leitura. Pois peguei um assento de cadeira, de fibra, alaranjado, no alto de uma árvore do pátio. Um cinamomo. Lia histórias de super-heróis, que me levaram aos livros [...] Escrevia para ter o que ler, sempre a lápis. Como um superpoder, ler me tornava menos frágil para descer a superfície. (MARTINS, 2014, p. 10).

Os livros podem reduzir nossa angústia frente ao mundo, com poder de transfigurarem realidades. Para o personagem, a função da literatura é “destapar o excremento, expor a verdade no impuro.” (MARTINS, 2014, p. 71). Assim a literatura tem função de desvelar o mundo, e conseqüentemente exercer a função catártica. Também, no exílio no novo país, o desencanto de Pedro encontra o seu ponto de fuga na literatura, que se insurge como uma guerrilha interna: “O que escrevia era eu de costas. O que eu rabiscava era eu fugindo.” (MARTINS, 2014, p. 155). Através da literatura, ele consegue sabotar a realidade, criar um mundo independente, também uma pátria avulsa ao mundo que ao sujeito se impõe. A partir dos poemas que escreve sobre as imagens de objetos do cotidiano como vassoura, apontador, martelo, entre outros, o personagem tenta subverter pela linguagem a ordem social ao “transferir algo humano para aquelas fotos.” (MARTINS, 2014, p. 24).

Outro espaço que povoa a memória de Pedro na narrativa e constitui-se como refúgio do personagem na sua adolescência é a Ilha do Presídio. O espaço insular compõe-se como símbolo polissêmico, que contempla vários significados. Na narrativa, a ilha pela qual o personagem mantinha uma grande fixação constituiu-se historicamente como local de privação de liberdade. No entanto, Pedro identifica-se simbolicamente com esse espaço insular: “como estar perdida, [...] com não ser de ninguém, fincada em não ser centro e nem província” (MARTINS, 2014, p. 51). O vácuo que se criou pelo



desconhecimento de seu espaço de pertença no mundo leva-o a busca desses exílios subjetivos, pois “a ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 501). Esse espaço impõe-se enquanto espaço de resistência ao caos da cidade que se faz presente e que se equaliza com o passado, pois foi também local resistência histórica dos presos políticos que no passado que se opuseram à ordem social.

A maioria dos espaços que deveriam representar locais de aconchego e segurança nas memórias de Pedro vêm sobrepostos por sensações de não reconhecimento como espaços de pertencimentos, tais como as figuras maternas, a casa da infância. Essa falta de vínculos e identificação leva-o a sair de casa, pois segundo o personagem: “a casa onde me criei foi ficando ignorante demais para mim” (MARTINS, 2014, p. 32). Ao sair de casa Izolina premedita - “Esse mundo aí de fora não é tua casa”. Pedro Vicente comprova, posteriormente, a vivenciar as experiências do mundo citadino, que este também se apresenta hostil e desalentador, como escreve nos verbetes “anticidade”:

4) **anticidade**: cidade plasmática, sob inflamação dos referenciais de espaço-tempo; falência da noção de totalidade senão diluição, deslimite; 5) **anticidade**: local de alheamento, de identidade transitória, de significação mambembe; excentricidade; 6) **anticidade**: cidade incapaz de imprimir identidade e onde viver é um papel a ser cumprido; cidade-máscara; 7) **anticidade**: cidade sem horizontalidade, cuja a textualidade é interrompida; cidade ilegível; cidade a ser escrita. (MARTINS, 2014, p. 63).

Por não se reconhecer em todos esses espaços, cria um mundo simbólico subjetivo dentro de um microespaço no qual tenta dispersar-se da realidade e entregar-se ao esquecimento.

Esquecia a vida social, a firma falida das ruas brasileiras, passeios e postes de luz. Rejeitava passo a passo, cada vez mais fechado, aquela estúpida vida de quem carregava a custo as roupas e os dentes só para desejar alguma coisa banal como enfiar a cara numa vagina depois da praia. E me sentia satisfeito com ser vadio. (MARTINS, 2014, p. 103).

Contudo, esse país forjado como espaço de reclusão e resistência vai aos poucos sendo invadido por Eudora, único elo com a realidade externa. “Eudora vinha regularmente nos domingos. Ela me tentava com ela mesma e com o que trazia do mundo externo.” (MARTINS, 2014, p. 35). Gradativamente, essa personagem consegue minar a resistência de Pedro que, para proteger integridade de seu país, tenta manter com ela



inicialmente uma relação objetificada. “Ora, por que não haviam inventado o ferrolho-mestres que fecha as coisas, todas elas? Fecharia Eudora, dobraria suas pernas provavelmente cabeludas e a colocaria atrás da porta da cozinha” (MARTINS, 2014, p. 102). Porém, as fronteiras aos poucos vão sendo banidas, pela invasão dos objetos trazidos do espaço externo, pelas faxinas que destituem a ordem estabelecida, pelo banho que Eudora impõe a Pedro, pelo desejo sexual, tudo isso desestabiliza o seu estado de resistência.

Eudora é o princípio feminino necessário à mudança; para Durand (1989, p. 135). a figura feminina pertence ao regime “pleno do eufemismo”, cuja tendência é a minimização dos terrores brutais e mortais em simples temores eróticos e carnavais. Dessa forma, o desejo transpassa as barreiras do medo paralisante que leva Pedro Vicente à reclusão e faz da experiência erótica um sopro de vida, na qual *eros* (princípio do prazer) subjuga *tanatos* (princípio de morte), pois para o protagonista, “Eudora vinha trazer um corpo com capacidade de mudar meu estado de revolta, de inventar fertilidade para o sertão onde eu me escondia.” (MARTINS, 2014, p. 52).

A libido pode, conforme Durand (1998, p.141), também transfigurar-se em um símbolo materno, pois a imagem quente da intimidade liga-se à descida ao ventre, em que predomina o simbolismo dos alimentos terrestres. Assim, Eudora associa-se também à imagem feminina ligada ao aconchego e nutrição, sendo ela na narrativa a responsável por trazer os alimentos do mundo externo:

Eudora vinha regularmente nos domingos. Ela me tentava com ela mesma e com o que trazia do mundo externo. Me abraçava com seios constringedores, com roupas que liberavam a cintura, com calcinhas que passo algum escondia. Abria a geladeira e preenchia as grades quase vazias com coisas que eu gostava. (MARTINS, 2014, p. 35).

Eudora representa o elemento de ligação entre o mundo interior e exterior, que aos poucos mesmo enfrentando resistência, desconstrói as fronteiras do país de Pedro.

Eudora foi o contexto que e alterou. Tudo na casa passou a se reunir pela similaridade de suas propriedades. Criaram-se famílias, e então ocorreu como se a casa tivesse inchado e virado do avesso e acabasse igual ao Brasil de que eu fugia. (MARTINS, 2014, p. 150).



A partir dessa ligação afetiva que estabelece com Eudora, o mundo exterior começa a se infiltrar no interior do país de Pedro e quebrar o equilíbrio. Primeiramente para que Pedro conseguisse publicar seu livro era necessário que fizesse uma nova carteira de identidade, haja vista que a sua fora levada no assalto. Eudora, como espécie de guia feminina, conduz Pedro para fora de seu espaço protetor a fim de fazer um novo documento de identidade. Possuir esse documento levou ao desgaste total da blindagem de Pedro, pois imputava-o novamente a condição de cidadão brasileiro. Esse movimento para o espaço exterior representa também um retorno a sua segunda casa, a pátria. Além disso, é Eudora quem questiona as origens do tradutor, “queria saber o que eu não sabia, se tive pai, se tenho mãe.” (MARTINS, 2014, p. 150), e dessa forma leva-o a movimentar as memórias compondo sua história de avulso, e Izolina passa povoar seu país através dessas lembranças:

Do que primeiro me lembro já morava com eles, e a escola me levou a chamá-los de pai e de mãe, por necessidades de referência. Mas nunca diretamente, que a minha intimidade familiar era sempre forasteira. Foram os últimos parentes que o Brasil me deu. Por mais que eu repetisse aos colegas de aula que era só minha madrinha, não adiantava: Izolina era a mãe mais feia do bairro. Uma índia de cabelos escorridos, pontudos e ruços. Riscadas de sangue, as olheiras imensas pareciam segurar os olhos encurralados no amarelo. [...] haviam pessoas que tomavam sustos dela, até mesmo nós, os de casa. (MARTINS, 2014, p. 156 - 157).

A falta de identificação com esses espaços de pertencimento gerou o movimento de resistência na forma de fuga e falta de interesse de tudo que representasse a família. Pedro Vicente busca através da literatura apartar-se das referências maternas, o que pode ser analisado através da observação de Jung. “A partir da defesa contra a mãe verifica-se ocasionalmente um desenvolvimento espontâneo de inteligência, com o intuito de criar uma esfera em que a mãe não exista [...]” (JUNG, 2011, p. 97). Desta forma, a literatura configurou-se como um espaço alternativo à falta de identificação com a mãe e com a pátria, uma forma de fugir dessas espacialidades; constituindo-se também em um espaço pelo qual o personagem pôde desmontar as referências do mundo externo para perceber as coisas de outra maneira.

Escrevia naqueles dias de sofá e olhava o mancebo compenetrado a escrever do outro lado do que eu escrevia. [...] parecia encontrar, enfim, bom uso para minha memória, aquela memória que queria evitar por reconhece-la como uma



brotoeja. Por isso eu reciclava e talvez para entender que nunca iria corrigir o rosto de Izolina nem me arrancar do Brasil. Que passava assimilar: aquele era um país congênito como minha bronquite alérgica. Por mais que tossisse não me livraria dele. (MARTINS, 2014, p. 156).

Entretanto, por meio da literatura o personagem compreende que apesar de querer criar um espaço avulso, apartado das suas origens, não tem como delas desapropriar-se, pois fazem parte de sua constituição enquanto sujeito, mesmo a partir sua própria negação. Como reflete o escritor Martins (2011, p. 280-281) em sua tese: “mãe (e nem sempre é a mãe quem cumpre o papel de mãe) é o elemento que, pela elucidação demonstrativa, nos apresenta no espelho lacaniano: no espelho ela também está dizendo este é o teu país”.

Todos esses elementos tencionam os limites do refúgio, essas duas forças interior e exterior passam a serem absorvidas pelo personagem e a partir dessa dialética interior e exterior, “o espaço íntimo perde toda a sua clareza”, e “nesse espaço equívoco, o espírito perdeu sua pátria geométrica e alma flutua”. Dessa forma, o personagem comprimido por todas essas forças, é lançado ao mundo exterior e retorna em direção as suas origens, pois “o ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e essa dispersão reflui para um centro.” (BACHELARD, 2008, p. 221)

O simbolismo do centro representa o lugar de um eterno recomeço e é representado pelas imagens da casa primordial, da mãe, do ventre. O personagem ao sair de seu espaço de proteção e resistência de seu pequeno país, retorna à casa de Izolina, sua mãe postiça:

Chego ao portão de madeira e bato palmas. Não há cachorros mais na vizinhança. As janelas da frente estão abertas. Bato novamente. Ninguém aparece, Izolina nunca apareceu, e então prefiro que a minha mãe esteja na minha casa. Abro o portão e entro e encontro seus ruídos no banheiro. Digo simplesmente Mãe. Uma torneira se fecha. A senhora e seu rosto rude me surpreendem com um sorriso desacostumado [...]. Seca as mãos nervosas, as mãos que eu receio em pegar. E diz Ai, meu filho, tu não manda mais notícia e vem assim sem avisar. Faz perguntas, muitas. Se quero café, se quero pão. Quero tudo. E enquanto dispõe as coisas que vou comendo, a senhora conta o que se passou nesses dias. As dores que vem sentindo. Pessoas que morreram. Amigos que me procuraram. As encomendas de doces. Aos poucos vou percebendo meu erro: seu rosto deixa de ser feio e torna-se misturado.

Esse retorno à casa materna e o encontro com a mãe representam um acerto de contas com o passado. A fuga do espaço familiar para o mundo externo citadino, como



também o autoexílio, não preencheram as lacunas existenciais de Pedro, pois todos os espaços para os quais Pedro Vicente queria evadir-se vieram habitar no seu interior. As diversas moradas de sua vida se interpenetram, habitando o personagem. Mesmo os lugares de orfandade se fazem pertencer pelas suas memórias. O retorno à mãe é o apelo a um único espaço de fixidez, de enraizamento no espaço líquido da pós-modernidade. O rosto da mãe agora não é mais considerado por Pedro feio, pois ele o capta agora por percepções afetivas, que construiu a partir de sua trajetória de desenraizamento e solidão após a saída da casa dos pais. O rosto agora é “misturado”, pois a clareza das definições foi suplantada pelo relativismo da sociedade pós-moderna e nem o espaço de mãe é claro e definido, mas é ainda o espaço de origem no qual busca explicações.

A esperança nas lutas emancipatórias coletivas ruiu e essas foram transformadas em lutas imaginárias presas na própria subjetividade individual, cuja última trincheira é a ficção literária. Para além da ficção, resta o espaço afetivo original como tentativa de resgatar um tempo em que as coisas poderiam parecer feias, mas eram reais pois não eram forjadas pela aparência e esvaziadas de sentido. O ciclo de “avulsão” e resistência de Pedro inicia-se emblematicamente com o assalto: “Talvez tudo tivesse começado com o assalto mesmo, quando perdi aquele último botão da minha camisa. No fundo, secretamente o admirava: um botão sem camisa me dava lições de soberania. Um país havia surgido inspirado nele.” (MARTINS, 201, p. 233). Esse ciclo de avulsão e resistência interrompe-se quando Pedro Vicente encontra as suas origens, a casa da infância, a figura maternal, a casa certa entre tantas casas e espaços vividos:

A senhora derrama um vidro sobre a mesinha e pede que eu decida. Escolho um lascado, o mais semelhante. A senhora enxerga borrões, mas sem tirar a camisa eu confio e deixo. E a agulha velha, com linha branca, começa a pregar o botão na casa certa. (MARTINS, 2014, p. 307).

4. Considerações finais

A obra de Altair Martins, *Terra avulsa*, pode ser analisada a partir de diversos olhares; essa análise recai sobre as referências espaciais presentes na narrativa vinculadas à subjetividade do personagem. Os espaços representados na obra e elencados na análise constituem-se como referências simbólicas que à luz das teorias do Imaginário permitem



estabelecer uma relação dialética de pertencimento e não pertencimento na composição das imagens espaciais.

A narrativa representa um novo *status* do imaginário dentro de uma constelação pós-moderna. Apresenta a realidade coisificadora e sufocante marcada pela efemeridade, pela superficialidade, cuja a massificação antiutópica controla as possibilidades de o indivíduo construir sua própria biografia. A visão de uma libertação onírica baseia-se no autoexílio. As esperanças antes fomentadas por um sentimento de identidade e pertencimento na busca de mobilizações coletivas libertadoras, já não existem. O autoexílio na narrativa apresenta-se como um espaço de resistência, antes calcado na coletividade, mas com o fim das utopias mobilizadoras da coletividade, a resistência é individual e solitária, quando muito as resistências coletivas são absorvidas pela própria sociedade do espetáculo, difusas e anárquicas.

O reencantamento simbólico forjado no seu pequeno país, subverte a ordem real exterior, humaniza objetos e coisifica os seres humanos, porém esta ordem reflete as relações sociais estabelecidas na sociedade contemporânea em que a coisificação do humano vem se reproduzindo pela sociedade de consumo. Assim, a obra no plano imagético permite a reflexão sobre a crise que abala o sujeito contemporâneo, que procura no templo de consumo constituir um vínculo de pertencimento, sem que o esvaziamento do sujeito o transforme em objeto.

O espaço do exílio permite o encontro com as memórias e com a sensação de não pertencimento. No entanto, nos territórios de fuga configuram-se as memórias literárias, os espaços insulares e o autoexílio permitem que sejam reconstruídas as origens primordiais. Além disso, o encontro com a figura feminina de Eudora representa não só o resgate de um vínculo afetivo capaz de restabelecer o contato com o mundo exterior, como ainda representa a abertura para a busca de uma utopia redescoberta através da memória, vinculada à busca dos sentimentos, da empatia e do reconhecimento de suas origens.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.



_____. Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números. Tradução de Vera de Sá Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2012.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução a arqueologia geral. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

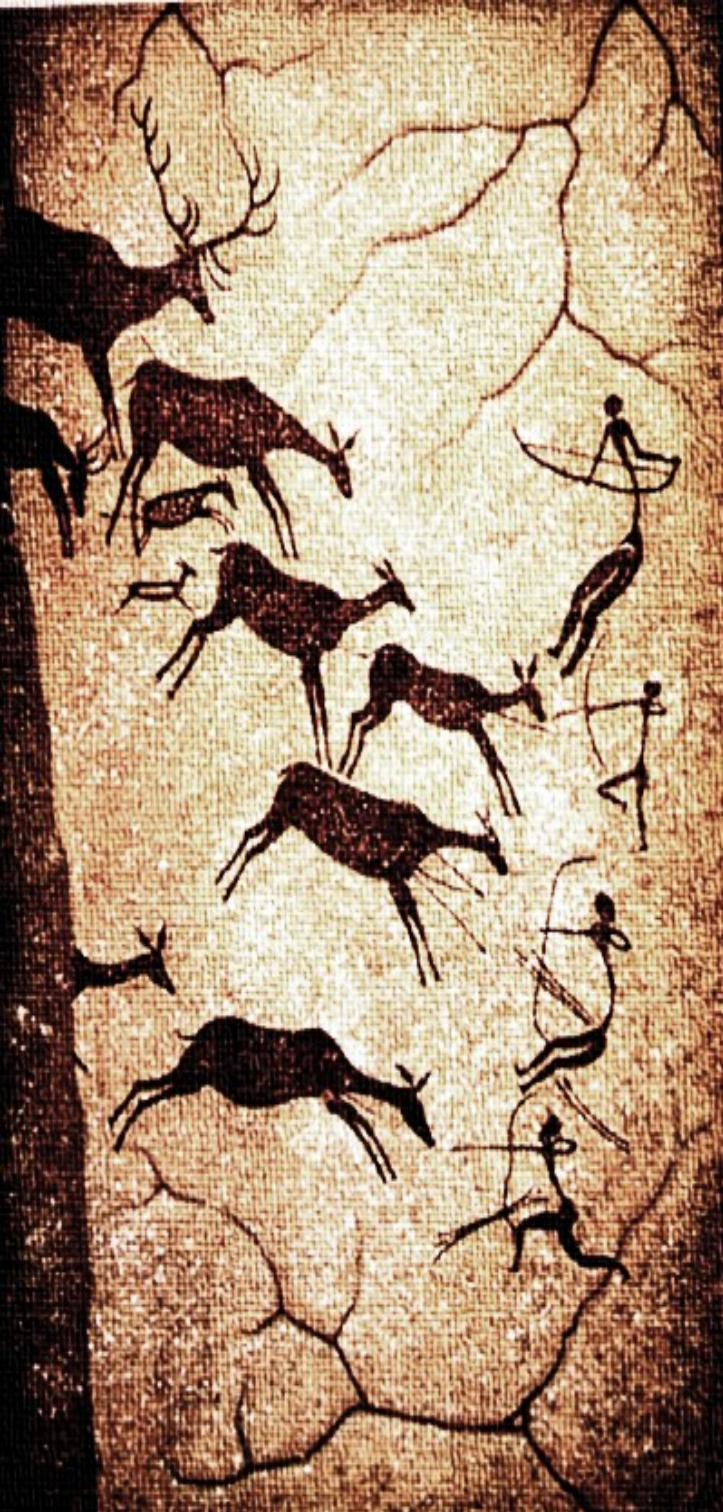
JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MARTINS, Altair. **Terra avulsa**: Teses sobre a narrativa contemporânea. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura). Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

_____. Altair. **Terra avulsa**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 07/07/2017





A MAÇÃ ENVENENADA, LEITE DERRAMADO E O PRIMO: ANÁLISE DAS IMAGENS DO AMOR NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Antonio Rediver Guizzo *

Resumo: Nos filmes, nas novelas, nos livros, nos seriados, enfim, nas diversas narrativas contemporâneas, inclusive nos diversos programas jornalísticos que dramatizam os fatos noticiados, a representação simbólica do amor masculino centra-se em três situações nas quais o amor é representado com maior intensidade: na distância da mulher amada, na perda (ou na eminência da perda) da mulher amada e na expectativa da conquista da mulher amada. Neste artigo, analisamos essas representações do amor masculino em três obras da literatura contemporânea brasileira, nos romances *Maçã envenenada* (2013) de Michel Laub e *Leite Derramado* (2009) de Chico Buarque, e no conto *O primo* (1998) de Dalton Trevisan, observando como a vivência intensa do amor masculino nas situações de impossibilidade da realização ou da reconstituição do idílio amoroso constituem o enredo das narrativas e as representações femininas.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Imagens do amor. Michel Laub, Dalton Trevisan e Chico Buarque.

Abstract: On movies, soap operas, books, tv series, at last, on several contemporary narratives, including many journalistic shows that dramatize the reported facts, the symbolical representation of masculine love is centered on three situations in which love is represented with higher intensity: in the distance from the loved woman, in loss (or eminence loss) of the loved woman and in expectation of conquering the loved woman. On this article, we analyze these representations of masculine love in three Brazilian contemporary literature works, the novels *The poisoned apple* (2013) from Michel Laub and *Spilt milk* (2009) from Chico Buarque, and in the short story *The cousin* (1998) from Dalton Trevisan, watching how the intense living of masculine love on situations of impossibility of accomplishment or reconstitution of love idyll constitute the plot of the narratives and the female representations.

Keywords: Contemporary literature. Love's images. Michel Laub, Dalton Trevisan e Chico Buarque.

* Universidade Federal da Integração Latino Americana – UNILA, Foz do Iguaçu, PR, Brasil. Professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da UNILA. E-mail: antonioguizzo@bol.com.br



REVISTA
MEMORARE


www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

Ulisses (ou Odisseu, como também é conhecido) é personagem central da obra “Odisseia de Homero”, epopeia que narra a viagem de retorno do herói à Ítaca, seu reino, após o fim da guerra de Troia, da qual os gregos saíram vitoriosos. Ulisses, diferentemente de Aquiles, que era o mais forte e hábil dos guerreiros, é reconhecido principalmente pela astúcia, por exemplo, foi dele a ideia de construir o notório Cavalo de Troia, gigantesca escultura de madeira dentro da qual se esconderam soldados gregos para abrir os portões da impenetrável muralha da cidade troiana.

A epopeia de Homero também narra que Ulisses depois de derrotar os troianos ao lado de famosos personagens como Aquiles, Agamenon e Menelau, iniciou a jornada de regresso à ilha de Ítaca, onde o esperava Penélope, sua esposa. No entanto, a viagem de volta, devido a várias aventuras e desventuras (causadas ora pela ira dos deuses, ora pela imprudência de seus companheiros), demorou longos dez anos. Durante a jornada, Ulisses conheceu os mais distintos lugares, habitados pelos mais diferentes seres (homens, deuses, sereias, ciclopes, etc.), entre eles, a ilha de Eana, onde vivia a poderosa feiticeira Circe – filha de Hélio, o deus sol, e Pérsia, a deusa da destruição – ninfa com a qual Ulisses viveu vários anos de ócio e prazer, antes de decidir voltar à Ítaca; e a ilha de Ogígia, onde naufragou e foi acolhido pela ninfa Calipso que, apaixonada por ele, prometeu-lhe a imortalidade caso aceitasse permanecer com ela na ilha. Mas, Ulisses preferiu voltar à sua pátria e à Penélope.

Quando chegou à Ítaca, Ulisses descobriu que inúmeros pretendentes, supondo sua morte, aguardavam, hospedados em seu palácio, que Penélope decidisse com quem iria se casar. Eleito que, em decorrência do casamento, herdaria o trono deixado vago por seu desaparecido rei. Diante da adversidade encontrada, Ulisses tomou duas atitudes: primeiramente, disfarçado de mendigo, verificou se Penélope mantivera-se fiel durante os anos de sua ausência; posteriormente, planejou e executou um plano que culminaria na morte de todos os pretendentes e em seu retorno ao trono de Ítaca.

Por fim, depois dos dez anos de ausência e da fastiosa vitória contra os pretendentes do trono, Ulisses regozijou-se em uma intensa noite de amor com Penélope,



e passou o resto do fim de semana fora de casa, festando com os velhos amigos e moças de reputação duvidosa.

Obviamente, o último parágrafo da narrativa acima é falso, ou, ao menos, não consta na obra homérica. No entanto, o falso desfecho da história do herói grego não deixa de ser um fim possível no imaginário masculino contemporâneo. Embora a obra *Odisseia* date do século VIII a.C. e seja constituída de narrativas da tradição oral muito mais antigas, a história de Ulisses reúne experiências que continuam muito caras ao universo masculino, tais como: a) Ulisses é aquele que vence as batalhas – a vitória é a meta do homem contemporâneo, objetivo facilmente observável em todas as pedagogias contemporâneas do sucesso, que estendem-se desde as teologias da prosperidade aos mitos do empreendedorismo, orientados sempre pela ótica dualista que separa “winners” e “losers”; b) Ulisses é aquele que viaja por lugares desconhecidos – o desejo de ir a outro lugar representa, como observa Maffesoli (2001), a pulsão pela errância, certa revolta contra a ordem estabelecida e contra o compromisso da residência que prevaleceu na modernidade; o trabalho, a casa, a família e o país são os pilares que constituíram a sociedade burguesa moderna e territorializaram os indivíduos, mas igualmente constituíram-se nas correntes que prenderam o homem em determinados pontos da ordem social, reprimindo o desejo de circulação; c) Ulisses é aquele que mantém relações fugazes com diferentes mulheres, assim como aquele que sabe sair de relacionamentos com “mulheres erradas” – no imaginário do homem contemporâneo, ele ainda é um ser domesticado por excelência (*domus* – casa), pertence à família, à pátria, a casa, e toda circulação somente é justificava sob a condição de preservar essa “casa”. As guerras, as viagens e mesmo os casos fortuitos com outras mulheres representam vivências que de alguma forma acrescem experiência e valor ao homem que retorna a seu *domus*. Mas, sobretudo, as viagens importam pelo sentido do regresso (da raiz latina *grex*, rebanho), voltar é reencontrar o lugar fixo no mundo (*axis mundi*), representação simbólica de um centro do universo a partir do qual o universo se estende, morada que constitui uma ruptura na homogeneidade impessoal do espaço, conforme expõe Eliade (1992, p. 38), à qual o homem deve, a qualquer custo, retornar, assim como o herói grego; d) Ulisses “possui” uma esposa passiva e fiel que aguarda o retorno do marido – no imaginário masculino, a circulação é exclusivamente do homem, a mulher, acima de tudo, é apêndice da casa, propriedade acessória que garante a perpetuação da prole e o domínio do



território pelos descendentes. Em contrapartida, a ideia da mulher que abandona o lar é duplamente dolorosa, representa um fracasso pessoal (o provedor que não soube promover a constituição de sua casa) e um fracasso social nas relações entre sujeito e mundo no imaginário masculino; e) e, sobretudo, Ulisses, visto com os olhos da contemporaneidade, vive a plenitude do amor à distância – Penélope representa, sob essa perspectiva, a mulher a quem o homem deve regressar sem medir os sacrifícios necessários; nesse sentido, incorpora uma das três situações nas quais o homem contemporâneo vive simbolicamente com maior intensidade o amor: à distância, na perda (ou na sua eminência) e na expectativa da conquista. Ou seja, a experiência suprema do amor no imaginário masculino contemporâneo reside nas situações de separação, quando o objeto desse amor está em outro lugar – reminiscência (talvez) do legado platônico que elige como lugar da perfeição o intangível.

Nesse artigo, traçaremos um passeio pela literatura brasileira contemporânea, percorrendo algumas narrativas que tematizam o relacionamento entre homens e mulheres, observando as representações do amor que os personagens (e autores) masculinos constroem nas situações de impossibilidade desse amor; e também, como tais representações criam e recriam as personagens femininas, observando a maneira pela qual as estruturas da ordem masculina ainda constituem o universo feminino, conforme destaca Bourdieu (2002).

Neste artigo, denominamos imaginário masculino um conjunto de representações que não são oriundas de um aporte teórico específico, mas sim imagens do amor masculino que são objetos das mais variadas leituras em diferentes suportes narrativos: contos, romances, séries, filmes, novelas etc.

2. O amor na perda e o perdão

O amor na perda é uma constante nas representações do imaginário masculino. O homem que perde a amante é um homem mais apaixonado do que aquele que se encontrava no enlace amoroso; a separação ou a iminência da separação revelam sentimentos e desencadeiam ações que frequentemente parecem incoerentes a pouca intensidade com a qual eram vividas as relações enquanto estáveis. Na literatura, há personagens memoráveis obcecados pela amante perdida e dispostos a qualquer ação para



recuperá-la. A rejeição da imortalidade por Ulisses, que prefere voltar para Ítaca e para Penélope a viver eternamente na Ilha de Calipso ao lado da ninfa, ou a obsessão de Dom Casmurro por Capitu, que em uma angustiada racionalidade procura caracterizar a traição da esposa e justificar as ações que o levaram à solidão, podem ser interpretadas dentro desta chave do amor na perda. Mesmo a “ignomínia” da traição feminina (afronta tão representativa ao imaginário masculino que justifica, em *Mil e uma Noites*, o rei matar uma esposa a cada manhã para evitar a traição) pode ser perdoada “legitimamente” na perda, mesmo o perdão representando ato oposto ao modelo de conduta masculina esperada no patriarcalismo. Em outras palavras, a intensidade do amor na perda justifica inclusive a desobediência a um ato tão imperioso como lavar a honra com sangue na antiga ordem patriarcal – ação que, como observa Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 85), é lei moral inflexível e superior a todos os cálculos e vontades dos homens, regulamento inalterável do corpo social, que deve ser respeitado e cumprido a todo custo para manter-se um status moral desejável na vida em sociedade.

O conto “O primo” (1998) de Dalton Trevisan é um interessante retrato do perdão à traição na iminência da perda, como também, ponto de reflexão sobre o preço cobrado pelo corpo social pelo perdão à mulher infiel e sobre a irrelevância da vontade ou culpa dos sujeitos no “triângulo amoroso” perante a conduta exigida socialmente.

Na narrativa, Bento casa-se com Santina e na noite de núpcias, descobre que a noiva não era mais virgem – como ela confessara ao noivo, “havia dois anos, o primo Euzébio lhe fizera mal” (1998, p. 7). Todos os acontecimentos subsequentes à descoberta de Bento apresentam as consequências da impossibilidade do enlace matrimonial e as condutas exigidas ao protagonista pela “lei moral” que regia aquele modelo de sociedade.

No conto, Santina não traíra Bento, mas sim fora vítima de abuso sexual cometido pelo primo Euzébio, conduta habilmente eufemizada por Dalton Trevisan à moda da época na expressão “lhe fizera mal”. Soma-se à tragicidade da situação o fato de Bento ter se casado por amor, condição subjetiva que na literatura frequentemente opõe-se às regras sociais na construção do conflito – um notório exemplo dessa oposição é a peça de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, na qual os amantes, ao tentarem superar a rivalidade das famílias e consumarem a união amorosa, acabam morrendo tragicamente.

No entanto, a inocência de Santina somada ao amor de Bento não são condições suficientes para superar o “ordenamento social”, e Bento, exercendo o “papel de homem”,



é obrigado a negar à Santina a condição de legítima esposa. A primeira solução condizente à lei social encontrada por Bento é devolver a filha ao pai, pois, se Santina não podia adentrar a nova família que se constituía, cabia o regresso à família anterior. O sogro, no entanto, propõe-lhe que ficasse com Santina na condição de empregada, pois uma filha que já não era mais virgem pouco vale a um pai também; e a forma de expressar-se do sogro denota exemplarmente essa legalidade impessoal e modelar da sociedade, que se sobrepõe à vontade dos indivíduos – “podia receber a filha; pena estivesse fora de prazo. Por que não ficava com a menina, não dona de casa, mas criada de servir?” (1998, p. 8-9).

A presença de Santina na casa – nem esposa nem empregada, já que Bento mantivera relações com ela “em um momento de fraqueza” (1998, p. 9) – mantém o conflito sem resolução. Ademais, a presença constante de Euzébio na lembrança de Bento hipertrofia a situação, desencadeando a transformação psicológica de Bento – “De gênio manso, agora violento e mau” (1998, p. 8).

Passado algum tempo, Bento encontra Euzébio conversando com o velho Narciso, pai de Santina, em um botequim da vila. Bento nota que os dois riem e interpreta o riso como deboche pela sua situação. Tomado pela raiva, mata Euzébio com um punhal e foge para casa. Em casa, encontra Santina na porta; a mulher pede que ele a mate também. Aceitar o pedido de Santina representaria a restituição moral de Bento, pois, se por um lado o personagem teria um duplo homicídio a responder legalmente, socialmente matar em nome da honra é conduta aceitável e aprazível para um “homem de honra” no contexto patriarcal da narrativa, no qual é o direito dos costumes que regula quem é ou não justo, e não os códigos legais. No entanto, Bento não consegue matar Santina, e prefere o exílio social e moral – “Encarou-a pela última vez – ela se espantou de tanto amor. O punhal caído a seus pés, deu-lhe as costas e sumiu na curva da pitangueira” (1998, p. 10).

As práticas sociais constituem nossas convicções sobre o mundo, o que pensamos e como agimos são reflexos das formas de socialidade que vivemos – “as estruturas da sociedade tornam-se as estruturas da consciência” (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 56). Na sociedade patriarcal rural representada por Trevisan, Bento não pode ser outro senão esse homem pobre, inculto e bruto para o qual casar com uma mulher não virgem é ser enganado. Assim, preterido de um “direito”, Bento procura uma forma de reestabelecer seu lugar de homem conforme as condutas sociais esperadas, busca que



culmina no assassinato de Euzébio. No entanto, Bento não consegue matar Santina e restituir sua moral; e, ao não matar Santina, age em desconformidade com o roteiro pré-estabelecido pela sociedade. Mas o que o motiva é o amor, sentimento que encontra seu ponto mais alto justamente na iminência da perda na narrativa, visto que, quer matando quer fugindo, Bento tem consciência que vê Santina pela última vez.

3. A escolha da “mulher errada” e o amor na perda

A intensidade com que o amor na perda é vivido no imaginário masculino também é interessantemente representada no romance “Leite Derramado” (2009) de Chico Buarque. Em “Leite Derramado”, Eulálio Montenegro D’Assumpção, homem centenário descendente de uma família aristocrata decadente do Rio de Janeiro, narra a própria história do leito de um hospital no qual está internado e no qual provavelmente permanecerá até a morte. Essa narrativa em primeira pessoa constrói-se a partir de um grande monólogo tecido através da interposição de fragmentos da memória de Eulálio (bom orador em grego) que, justapostos sem linearidade e por vezes contraditoriamente, mesclam situações vividas, fantasias, reinterpretações livres do passado e devaneios de grandeza.

O clima que se sobressai no romance é nostálgico; o tema central é a tentativa de reconstrução do passado realizada por Eulálio, passado marcado, sobretudo, pela turbulenta e mal resolvida paixão pela esposa Matilde, que o abandonara, deixando-o com a filha ainda pequena, para a qual Eulálio contará diferentes versões a fim de justificar a ausência da mãe – que morrera no parto, que tivera que ser internada e falecera posteriormente de tuberculose, que morrera vítima de atropelamento, que se afogara no mar revoltoso. Todas tentativas de proporcionar a mãe “uma saída triunfal”, conforme Eulálio mesmo justifica. Simultaneamente, a obra apresenta um interessante quadro da história do Rio de Janeiro e dos preconceitos de uma elite aristocrática que não se adaptara às mudanças sociais e aos novos valores instituídos, e vê consternada a dissolução dos referenciais que a compunham.

Embora a obra de Chico Buarque apresente diversos e interessantes aspectos a serem analisados, para nós, Matilde é o elemento fundamental nesse passeio que propomos pelo imaginário masculino. Para elite aristocrática, patriarcal e preconceituosa



da qual Eulálio é representante, Matilde, que era mulata, era a “mulher errada”. A negra e a mulata são a representação erótica de uma sensualidade feminina que potencialmente pode saciar todos os desejos sexuais masculinos, mas que não deve, nem pode, ser elevada à condição de esposa; perspectiva que é uma das tristes reminiscências de um Brasil escravocrata – como muito bem observa Darci Ribeiro (1995, p. 121), “A mais terrível de nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz de torturador impressa na alma e pronta a explodir na brutalidade racista e classista”.

Assim, Eulálio, embora eternamente apaixonado por Matilde, não deixará de externar esse preconceito em relação à esposa, como também de culpá-la pela decadência da família. “Nisso não puxei ao meu pai, que só apreciava as louras e as ruivas, de preferência sardentas. Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo” (2009, p. 20).

Além da cor, a origem familiar de Matilde é contrária à imagem de boa esposa na tradição aristocrática a que Eulálio pertence, pois, embora ele apresente-a em certas passagens como filha legítima de um deputado – “era a mais moreninha de sete irmãs, filhas de um deputado correligionário do meu pai” (2009, p. 30) –, ao longo da narrativa descobre (ou confessa ao leitor) a origem de Matilde, quanto tenta conversar com o “sogro” deputado – “Ah, sim, Matilde, uma escurinha que criamos como se fosse da família, dito isso o doutor Vidal deu meia-volta para subir a escada, e um dos seus puxa-sacos me barrou o caminho” (2009, p.192).

Na dimensão comportamental, Matilde também é representada como distante do ideal aristocrático de esposa. Ao contrário da mãe de Eulálio, discreta nos gestos, grave e solene na vestimenta e na convivência social – à mesa, até o saleiro pedia em francês e, após a morte do marido, tocava piano sem tocar nas teclas para não produzir nenhum som; Matilde, por sua vez, usava vestidos espalhafatosos, gostava de músicas populares, dançava vulgarmente, amamentava a filha na frente de qualquer um e, no plano cultural, “Pouco sabia de ciências, geografia e história, apesar de ter estudado no Sacré-Coeur. Aos dezesseis anos, quando deixou o colégio para casar comigo, não tinha completado o curso ginásial” (2009, p. 45).

Assim, na estrutura da narrativa, a união com Matilde é mais um elemento para a constituição da decadência financeira e moral da família Assumpção, visto que, os traços físicos e a tez mais escura da pele desautorizariam ainda mais a legitimidade de Matilde



do exercício do papel de esposa de família aristocrática. Além disso, Matilde representava certa feminilidade sensual e posicionamento ativo que, conforme aponta Bourdieu (2002, p. 28), opõe-se ao que se espera do feminino nas sociedades tradicionais, lugar no qual a mulher deve exercer papel doméstico e domesticado, deve submeter-se à dominação legítima do masculino. O comportamento de Matilde, ao contrário, sob a ótica de Eulálio, aproxima-a mais da conduta da meretriz do que da conduta esperada da esposa – razão pela qual o ciúme também corrói a relação conjugal, ponto no qual o romance de Chico Buarque dialoga com Dom Casmurro.

Neste ponto, também é interessante observar que, no imaginário masculino, há sempre um ônus a ser cobrado pela “escolha errada” nos relacionamentos. A partir da consolidação na sociedade ocidental de um ideal de relação entre homens e mulheres orientado pelo amor, a eleição do parceiro deixa de ser realizada entre as famílias dos noivos, balizada por questões de classe, parentesco e/ou econômicas, e passa a ser uma escolha sentimental de responsabilidade dos enamorados, os quais assumem os “gravames” da eleição. E é assim que Matilde transforma-se para Eulálio em sua culpa pela degradação da família.

Esta situação é ainda mais acentuada porque a família Assumpção é uma família de filhos únicos, o trisavô viera com a corte portuguesa para o Brasil, o bisavô era Barão na corte de D. Pedro I e fazia comércio de escravos de Moçambique, o avô fora inventor da “Nova Libéria”, o pai fora senador, e o narrador, Eulálio, não foi ninguém; ademais, a partir da união com Matilde, gera uma descendência “desqualificada” que envergonha o nome Assumpção: primeiramente, quebra a linhagem masculina com a filha Maria Eulália Vidal d’Assumpção, que também colabora para a ruína da família engravidando de um “homem qualquer”, que ainda a abandona; o neto Eulálio d’Assumpção Palumba é comunista (orientação política inadmissível a um Assumpção); o bisneto Eulálio d’Assumpção Palumba Júnior é morto em circunstâncias vexatórias, assassinado em um motel por uma “quarentona jeitosa” dona de um carro de luxo; o trineto Eulálio d’Assumpção Palumba Neto é traficante, e Eulalinho, o último da linhagem, é, ao final da narrativa, ainda uma criança sem perspectivas de uma boa educação.

No entanto, casado por amor, Eulálio revive em suas memórias uma manifestação afetiva contraditória em relação à Matilde. Embora possa recriminá-la por sua conduta e origem social, por outro lado, é completamente apaixonado por Matilde, e é justamente a



sensualidade transgressora de Matilde o atributo que mais lhe atrai. Ademais, reconhece que a naturalidade e flexibilidade social da esposa são mais condizentes à posição de aristocrata decadente.

O jogo de atração e repulsa por Matilde constituem a linha central do romance, direcionando e dimensionando as memórias do narrador. Eulálio ama e odeia uma mulher que, desaparecendo repentinamente de sua vida, transforma sua ausência em presença intensamente vivida, amor na perda que norteia toda vivência afetiva posterior – manifesta-se na forma de censura, impedindo-o de se deitar com prostitutas no leito conjugal mesmo tendo a esposa o abandonado, e manifesta-se na forma de nostalgia e sensualidade, fazendo-o solicitar às mulheres com que se relaciona depois do abandono da esposa que vistam as roupas de Matilde para ter prazer. Além disso, a multiplicidade de motivos contraditórios narrados para justificar a ausência de Matilde representa a própria impossibilidade de Eulálio aceitar a perda do amor.

Como explicar a ausência do ente amado? A obra Leite Derramado pode ser lida como um grande monólogo que procura justificar, encontrar razões plausíveis, para a ausência de Matilde. No amor na perda sob a ótica do imaginário masculino, além das conjunturas sócio-históricas que associam relações entre homens e mulheres ao sentimento de posse, reside um grande sentimento de impotência, principalmente quando as circunstâncias envolvem a rejeição ao amor pela mulher, como no caso de Matilde que abandona Eulálio. Ser preterido representa sempre uma insuficiência, interpretada fundamentalmente a partir de duas carências – não ser capaz de satisfazer materialmente a mulher e falhar como provedor, não ser capaz de satisfazer sexualmente a mulher e falhar como “macho”. Além disso, o narrador vive o drama de precisar justificar o amor que ainda sente por Matilde em uma sociedade ainda orientada por preceitos religiosos que vinculam as relações entre homens e mulheres à sacralidade, e caracteriza o abandono do lar pela mulher conduta vexatória e injustificável, sempre passível de censura, pois, conforme observa DaMatta (1997), a mulher em sociedades tradicionais teve seu espaço de trânsito socialmente reduzido a casa e à igreja. Ou o que é ainda pior neste imaginário em que a mulher é elemento acessório ao homem, a ausência de Matilde denota a incapacidade e incompetência de satisfazer as carências da esposa, falha que será suprida por outro homem; pensamento que Eulálio revela na narrativa: “Nem de um marido a



mulher abre mão tão facilmente, ela o troca por outro, e às vezes o faz às pressas porque já vai a ponto de mudar de ideia.” (2009, p. 95).

Nesse sentido, a ruína atinge as três dimensões fundamentais de existência de Eulálio, vivencia a decadência financeira e moral dos Assumpção, assim como, na esfera subjetiva, a decadência afetiva; pelas quais se sente responsável direto, visto que não soubera nem continuar o legado da família nem escolher a esposa certa.

Na esfera afetiva, essa culpa comprometeu fundamentalmente a relação com Matilde, pois a vergonha da esposa é descrita como fator principal do fim do relacionamento; ou, ao menos, essa é a percepção de Eulálio, que demonstra em um momento de fantasia no qual ainda sonha em sair do hospital e reencontrar Matilde – “quando sair daqui, vou levá-la comigo a toda parte, não terei vergonha de você. Não vou criticar seus vestidos, seus modos, seu linguajar, nem mesmo seus assobios.” (2009, p. 61).

Assim, a obsessão em explicar quais as motivações da mulher para abandoná-lo tornam-se o fio condutor da narrativa, e também o nexos que estabelece a relação entre recordação e identidade do narrador – recordação que, conforme Assman (2011, p. 33-34), é procedimento reconstutivo que “sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado”. Desse modo, Eulálio tece sua história através do entrecruzamento de memórias que se sobrepõem, acrescentando sentido ao que foi anteriormente dito ou mesmo contradizendo a lembrança anterior, e nesse movimento, “a verdade” dos relatos pouco importa, porque o movimento mnemônico de Eulálio não visa esclarecer fatos vividos no passado, mas sim, recuperar Matilde. Eulálio, sob a dor da perda do amor, de certa forma, transforma-se em um Homero transviado, em poeta solitário que canta somente a si a história de Matilde, e não se preocupa em esclarecer o passado, mas em revivê-lo; isto é, reencontrar Matilde.

4. A perda do amor e a “responsabilidade pela salvação das mulheres”

Os temas do amor na perda e da “mulher errada” são reencontrados no romance “A maçã envenenada” (2013) de Michel Laub. O livro é o segundo de uma trilogia inaugurada com “Diário da Queda” (2011), composta de obras que mesclam catástrofes

históricas e trajetórias individuais, tematizando e investigando os desdobramentos da grande história sobre o microuniverso dos personagens.

Em *A maçã envenenada*, o acontecimento histórico sobre o qual se orienta a narrativa é o show do grupo americano Nirvana no estádio do Morumbi, em 1993, no festival Hollywood Rock. O protagonista narra como o show do Nirvana e seus desdobramentos marcaram indelevelmente sua vida quando era um rapaz de 18 anos, de Porto Alegre, fã de rock, guitarrista de uma banda de garagem e apaixonado por uma garota “problemática” chamada Valéria, sua primeira namorada.

Ao mesmo que reencontra seu passado, o narrador também relata suas experiências profissionais ao entrevistar a sobrevivente da guerra civil de Ruanda Immaculée Llibagiza e estabelece um paralelo entre a luta pela sobrevivência da refugiada Immaculée Llibagiza, o suicídio de Kurt Cobain e o “provável” suicídio de Valéria.

No passado, o dilema pessoal é constituído a partir da escolha entre ir com a namorada ao show do Nirvana em São Paulo e, na volta, ser preso por deserção no quartel em que prestava o serviço militar obrigatório (CPOR), ou cumprir o expediente no quartel e deixar que a namorada fosse ao show com o melhor amigo dele (Unha), com quem suspeitava que Valéria o traísse ou viria a trair durante os dias que os dois ficariam em São Paulo.

No presente, a reflexão volta-se a dois fatos que, embora totalmente distintos, são observados a partir das escolhas pessoais de Immaculée Llibagiza e Kurt Cobain. Por um lado, Immaculée Llibagiza, estudante de engenharia que se transformou em escritora e palestrante de autoajuda após sobreviver 90 dias escondida dentro de um banheiro com mais sete mulheres durante a guerra civil em Ruanda, conflito no qual toda a família de Llibagiza e outras 300.000 mil foram assassinadas cruelmente pela etnia Hutu (tragédia que não impediu Immaculée de continuar lutando pela vida e de perdoar o assassino de sua família ao visitá-lo na prisão). Por outro, o trágico fim de Kurt Cobain, vocalista e guitarrista da banda Nirvana que se suicidou em 1994 com um tiro de uma espingarda Remington em sua casa em Lake Washington Boulevard.

Em uma narrativa em que passado e presente intercalam-se, a reflexão sobre as razões que motivam a lutar pela sobrevivência ou as razões que motivam a desistir da vida evidenciam-se. A contraposição entre as histórias de Immaculée Llibagiza e de Kurt Cobain servem de contraponto à morte trágica de Valéria que, durante o show do Nirvana



em São Paulo, falece devido a uma parada cardíaca, possivelmente decorrente do uso de lança perfume, entorpecente que Valéria sabia ser extremamente nocivo a sua saúde, mas, mesmo assim, consome. Valéria quis deliberadamente se matar? Se o narrador tivesse acompanhado Valéria ao show o desfecho seria diferente?

Associam-se ainda a estas questões as conflituosas relações entre Courtney Love e Kurt Cobain e entre o narrador e Valéria, dois relacionamentos tempestuosos, repleto de cenas de ciúmes, provocações, cobranças, dramas sentimentais, e com o mesmo desfecho – a morte trágica de um dos parceiros.

Desse modo, o romance “A maçã envenenada” penetra na vivência das primeiras grandes experiências da adolescência – do primeiro amor, do primeiro show, do primeiro encontro da banda com um produtor musical – ritos de passagem e escolhas que vão definir o futuro do narrador e das outras personagens. Além disso, o entrecruzamento entre fatos históricos e narrativas pessoais amplia e relativiza as possibilidades de juízo de valor sobre as escolhas dos personagens e as possíveis consequências. O cotidiano e a “grande história”, lado a lado, estabelecem outro olhar sobre as motivações, ações e implicações do microuniverso pessoal do narrador.

Eu desliguei o gravador depois da entrevista [...] desde que me despedi de Immaculée, uma sensação que eu não sabia se era por causa dela ou da coincidência de datas ou porque há vinte anos eu quase não pensava a respeito, Ruanda e Londres, 1994 e 1993, Kurt Cobain e o CPOR e Unha e Valéria e como uma conversa tão curta com alguém que eu nunca tinha visto antes era capaz de me afetar daquela maneira (2013, p. 44-45).

Trazendo a narrativa à nossa discussão sobre a perda do amor, a morte de Valéria traz outro interessante elemento do imaginário masculino – a responsabilidade pela salvação das mulheres. O modelo de sociedade patriarcal e machista, ao subalternizar socialmente a mulher, também desautoriza a autotutela – cabe ao homem seu bem-estar físico e financeiro. Esta relação de dependência transparece na composição da narrativa, visto que é na ausência do narrador que Valéria decide usar lança perfume.

Paralelamente, a culpa também dialoga com a trajetória de Courtney Love e Kurt Cobain. Não mais na relação entre as identidades masculina e feminina, mas no cuidado que o parceiro mais forte “deve” ao mais fraco na relação.



Como relata o narrador de *A maçã envenenada*, Courtney Love, para muitos dos fãs e familiares, teria abandonado Kurt no momento em que ele mais necessitava de seu apoio – “e pelo resto dos anos diriam que ela fez o marido se viciar, não o apoiou durante a desintoxicação, estava prestes a abandoná-lo na pior das condições em que um ser humano pode estar, e sem ela haveria chance de tudo terminar de outra forma” (2013, p. 60).

No paralelo entre as histórias, se é a presença de Courtney considerada nociva a Kurt, ideia que dialoga com o imaginário da “mulher errada” (a responsável pela decadência masculina, imagem já presente no mito fundador das religiões judaico-cristãs de Adão e Eva), em *A maçã envenenada*, é a ausência no momento em que Valéria “decide morrer” que irá estabelecer a culpa que o narrador procura expiar durante o romance.

Além disso, a instabilidade emocional de Valéria (que compartilha com Kurt Cobain uma trajetória marcada pela tragicidade, a mãe dela morreu em um desastre de carro quando tinha quatro anos, aos dezesseis ela tentou suicídio depois de terminar com o primeiro namorado) é outro elemento que aumenta a responsabilidade do narrador pelo seu destino; ainda mais considerando que o momento em que conhece Valéria é constituído a partir da espécie de um prenúncio do evento que iria se suceder e da assunção de um dever – “Na noite em que nos conhecemos Valéria disse, olha que tem o perigo de eu gostar, e se eu gostar você está pronto para ir até o final? Para dar adeus ao que foi a sua vida até agora? Você está pronto para entregar tudo o que tem [...]” (2013, p. 66).

Poderia ter sido diferente? E o que faz uma pessoa resolver desistir de uma vida relativamente tranquila enquanto outra (Immaculée Llibagiza) luta pela sobrevivência nas mais degradantes condições, trancada dentro de um banheiro minúsculo com sete mulheres durante um dos maiores genocídios da história? Estas são as trágicas questões do narrador que decidira não ir ao show e deixar que Valéria ficasse sozinha com Unha e que, agora, depois da morte de Valéria, depois de tentar “exilar-se de sua culpa” em Londres, é o jornalista que entrevista Immaculée Llibagiza.

Valéria, como em “Leite Derramado”, é uma questão sem resposta a partir da qual se constitui a identidade do narrador, e as experiências passadas e inacessíveis constituem-se na presença sempiterna de uma ausência que se encontra em cada passo



futuro – “Eu não ia decepcionar você. Eu não ia abandonar você. Eu nunca abandonei você, e isso continua verdade depois de vinte anos” (2013, p. 118). Ausência que, embora não tenha deixado nenhum lastro material, sobrevive em seus pensamentos:

De Valéria eu também não guardei fotos, nem uma peça de roupa, nem uma fita com alguma música da banda, mas é como se ela continuasse com dezoito anos num presente eterno, e cada vez que vejo os vídeos do Morumbi eu sei que ela está lá, nas trevas entre as primeiras filas, logo adiante de onde filmaram a entrada de Kurt Cobain em meio à luz azul (2013, p. 11).

Perscrutar o suicídio de Kurt Cobain ou a luta pela sobrevivência de Immaculée é tentar inutilmente compreender o destino de Valéria e o peso que a escolha do narrador (não ir ao show) teve sobre a escolha de Valéria – esta é a descoberta do narrador. As experiências alheias, mesmo quando limítrofes como a guerra, constituem movimentos idiossincráticos que não podem levá-lo a compreender ou a eximir-se da responsabilidade pela morte da namorada – “em quarenta anos de vida analisada a única passagem que permanece numa zona de sombras é o período próximo ao show do Nirvana” (2013, p. 89).

Mas não é apenas a memória de Valéria que muda sua vida, as escolhas sobre a própria vida também constituem o paralelo da reflexão. Após a morte de Valéria, no dia do aniversário do narrador, ele recebe, um cartão postal de Valéria, com entrega em data agendada, no qual há versos da música Drain you do Nirvana. Com o cartão no bolso, sai com o carro de sua mãe e vai a um bar em que se encontrava geralmente com os colegas de pelotão. Lá, sozinho, bebe seis caipirinhas e levanta para ir embora, no caminho, cruza um sinal vermelho e bate com uma ambulância do Corpo de Bombeiros.

O acidente aconteceu por causa da bebida, a viagem a Londres por causa do acidente, a mudança de profissão por causa da viagem a Londres, a saída de Porto Alegre por causa da mudança de profissão, e as coisas que fiz e a pessoa que me tornei por causa disso tudo, e o que mais se pode destacar numa biografia iniciada com aqueles oito versos dentro do meu bolso? (2013, p. 119).

A perda de Valéria teria sido a causa do acidente? Ele teria deliberadamente atravessado o sinal? Ele teria visto ou não o caminhão dos bombeiros? Com essas questões a narrativa termina, e o narrador, pela primeira vez no romance, e confessando ser a primeira vez que usa a palavra para alguém, chama Valéria de meu amor – “[...]”



como a prova que eu estava devendo de volta, finalmente você me fez chegar a este ponto, a marca que você deixou e nunca será removida, meu amor, é então que pergunto a você se devo acelerar o carro” (p. 2013, 119).

5. Considerações Finais

Matilde, Santina e Valéria são mulheres “erradas”. Matilde e Santina não condizem às expectativas sociais, a instabilidade emocional de Valéria não condiz com o despreparo do adolescente de “A maçã envenenada” para viver os afetos. No entanto, são três mulheres que constituem a identidade e/ou o destino dos seus amantes em narrativas nas quais o eixo central é o amor na perda.

Assim, estas três mulheres representam duas imagens recorrentes no imaginário masculino comumente reiterado em diferentes suportes narrativos, a mulher “errada” (e todas as culpas outorgadas à mulher) e a hipertrofia do amor na perda (e todas as buscas para a reconstrução).

Nesse artigo, não tratamos do imaginário feminino sobre as mesmas questões, pois visamos apenas observar alguns elementos que constituem social e psicologicamente a representação mais frequente do imaginário masculino em narrativas contemporâneas.

A familiaridade com que vemos essas imagens que os homens constituem das mulheres e dos próprios sentimentos inferem elementos constitutivos de nossas próprias identidades, e essa é a riqueza maior das grandes obras da literatura, não apenas fazer-nos ver a história de memoráveis personagens, mas possibilitar que conheçamos a nossa própria história através de um jogo de similaridades e oposições.

Referências

ASSMAN, A. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Trad. De Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. **Modernidade, pluralismo e crise de sentido.** Petrópolis: Vozes, 2004.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kuhner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.



- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HOLANDA, C. B. **Leite derramado**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LAUB, M. **A maçã envenenada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MAFFESOLI, M. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- TREVISAN, D. **Cemitério de elefantes**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Submetido em: 09/06/2017. Aprovado em: 13/07/2017.