


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MANOELLE GABRIELLE GUERRA

CARTOGRAFIAS ÍNTIMAS EM RECONSTRUÇÃO:
as relações entre luto e deslocamento em *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Todos os santos*, de Adriana Lisboa



ARARAQUARA – S.P.
2023

MANOELLE GABRIELLE GUERRA

CARTOGRAFIAS ÍNTIMAS EM RECONSTRUÇÃO:
as relações entre luto e deslocamento em *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Todos os santos*, de Adriana Lisboa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Profa. Dra. Juliana Santini

Bolsa: CAPES (temporária)

ARARAQUARA – S.P.
2023

G934c Guerra, Manoelle Gabrielle
Cartografias íntimas em reconstrução : as relações entre luto e deslocamento em Rakushisha, Azul corvo e Todos os santos, de Adriana Lisboa / Manoelle Gabrielle Guerra. -- Araraquara, 2023
240 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Juliana Santini

1. Literatura brasileira. 2. Luto. 3. Viagem na literatura. 4. Prosa brasileira contemporânea. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MANOELLE GABRIELLE GUERRA

CARTOGRAFIAS ÍNTIMAS EM RECONSTRUÇÃO:
as relações entre luto e deslocamento em *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Todos os santos*, de Adriana Lisboa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa
Orientador: Juliana Santini
Bolsa: Capes (temporária)

Data da defesa: 31/05/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Juliana Santini

Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas – UNESP Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais

Membro Titular: Profa. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DECLAVE) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Membro Titular: Profa. Dra. Juliana Pimenta Attie

Departamento de Letras – Universidade Federal de Alfenas

Membro Titular: Prof. Dr. Berttoni Cláudio Licarião

Pesquisador autônomo

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A meus pais, por tudo que as palavras não alcançam.

À memória de meus avós e meu padrinho, de quem
redesenho as imagens em cada ausência que escrevo.

AGRADECIMENTOS

A Juliana Santini, minha orientadora, por tudo o que me ensinou e pela confiança e pelo carinho com que segurou minha mão todos esses anos;

À Profa. Dra. Maria Zilda Cury e ao Prof. Dr. Berttoni Licarião, pelo cuidado e pela prontidão com que apontaram caminhos e contribuíram com este trabalho no Exame de Qualificação;

À banca mais generosa que alguém poderia desejar: Profa. Dra. Maria Zilda Cury, Profa. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes, Profa. Dra. Juliana Pimenta Attie e Prof. Dr. Berttoni Licarião, pela leitura atenta e por todo o conhecimento compartilhado no momento da Defesa;

À Profa. Dra. Gisele Frighetto, que certa vez me deu um conselho e, sem saber, semeou novos rumos para minha pesquisa;

A Silvana, minha mãe, que acompanhou a tecitura dessa tese, em todos os seus instantes, sem nem imaginar o quanto dela há aqui;

A Felipe e Naiara, pela cumplicidade e pelo afeto desmedido que, ao longo dessa jornada, fortaleceram o fio que nos enlaça;

A Ethiane e Renata, por serem colo e escuta desde quando já nem me lembro;

A minhas queridas – Elisa, Emanuelle, Fernanda, Giovanna, Isabela, Letícia, Maria Eduarda e Nicolly –, por todo amor e cuidado compartilhado;

À Equipe Redigir – Alessandra, Bianca, Elisângela, Felipe, Priscila e Renata – e a todos os alunos, pela confiança, pela acolhida e por me permitirem crescer junto um pouquinho mais a cada dia;

A Andreza Assis, do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas, por toda gentileza e paciência com que tanto me auxiliou diante das várias burocracias acadêmicas;

A Felipe e Renata, por suas leituras infundáveis e seus olhos atentos e sempre dispostos, a Naiara, pela parceria reflexiva que tem alimentado a comunhão de nossos trabalhos, e a Elisa, Gabriela e Giovanna, pelo auxílio técnico que só essas meninas versadas poderiam proporcionar;

À UNESP, por seu ensino público, gratuito e de excelência, e suas políticas de permanência que permitiram a mim e a tantos outros estudantes a construção de um caminho pela educação;

Àquele a quem coube o princípio e o fim de cada dia que me trouxe até aqui;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Travessia: aquele constante entrelugar. O mantra, entre uma ponta e outra da vida, mas não somente. Entre mundos, entre vidas, entre instantes, entre dias, entre noites. Deixar, ficar, voltar, permanecer. Tudo travessia.

Adriana Lisboa (2022, p. 75)

RESUMO

A presente tese tem como objetivo discutir a relação existente entre luto e deslocamento em três romances de Adriana Lisboa – *Rakushisha* (2007), *Azul corvo* (2010) e *Todos os santos* (2019) – considerando a forma como o deslocamento se articula ao processo de luto, proporcionando um afastamento do lar que permite ao sujeito reorganizar seus afetos e compreender melhor sua relação com o espaço de origem. Essa proposição se sustenta na ideia de que a morte de um ente querido, por se configurar como um trauma, promove uma desestabilização do universo do enlutado, instaurando uma segunda perda: a do próprio lugar no mundo, após uma desterritorialização interior decorrente da morte do outro. Consequentemente, tal experiência de desajuste impacta a relação do indivíduo com o espaço que habita, uma vez que a ausência do falecido instaura uma estraneidade no interior desse lar, demandando um afastamento que possibilite o repensar dos vínculos ali estabelecidos. Assim, a discussão que aqui se organiza parte dos estudos acerca do luto desenvolvidos por Sigmund Freud (2011) e Colin Murray Parkes (2009, 1988), perpassa a proposição da perda de lugar elaborada por Maria Rita Kehl (2011) e articula-se, no domínio da espacialidade, à conceituação de estraneidade, de Nestor García Canclini (2010), e ao modo como a memória sustenta uma relação do indivíduo com os espaços ocupados, questão sobre a qual se debruçou Maurice Halbwachs (2006). No interior desse percurso, os romances analisados propiciam a observação de processos de luto que levam as personagens a se colocarem em trânsito e, por meio do enfrentamento de outros espaços, refletirem sobre sua relação com o lar e seu pertencimento outrora fraturado pela perda. Tal movimento entrelaça-se, posteriormente, aos trabalhos da memória e engendra uma reconstrução do passado, pelo domínio da palavra, relação que será pensada à luz das discussões em torno da memória traumática e do modo como se constrói a narração dessa experiência. É por meio do processo de enfrentamento da perda e de tradução dessa dor em linguagem que se torna possível a essas personagens uma reavaliação de suas vivências enquanto sujeitos e das transformações a elas impostas pelo luto e pelo deslocamento, buscando a reconstrução de suas subjetividades.

Palavras – chave: Luto; deslocamento; memória; literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

This study aims to discuss the relationship between mourning and displacement in three novels by Adriana Lisboa: *Rakushisha* (2007), *Azul corvo* (2010), and *Todos os santos* (2019). It considers how displacement and mourning are connected, providing distance from home, which allows the subject to reorganize affections and better understand their relationship with their origin. Said proposition rests on the idea that the death of a loved one, as a traumatic event, leads to the disruption of the bereaved's universe, thus establishing a second loss, one related to the subject's place in the world, lost in the inner deterritorialization caused by the death of another. Consequently, this experience interferes with the relationship between a person and the space they live in since the deceased's absence introduces a strangeness to this home, demanding distance to facilitate the re-evaluation of the bonds created there. Therefore, the discussion proposed here begins with the studies about mourning developed by Sigmund Freud (2011) and Colin Murray Parkes (2009, 1988) and the proposition of the loss of place suggested by Maria Rita Kehl (2011). It is also linked, regarding spatiality, to the concept of strangeness by Nestor García Canclini (2010) and the way memory upholds the relationship between subject and occupied spaces, as posed by Maurice Halbwachs (2006). Within the analysis, these novels enable us to observe the mourning processes that set characters in motion and, in confronting the strangeness of other spaces, lead them to think of their relationship with home, and their sense of belonging, fractured by loss. Subsequently, this displacement is connected to how memory works, reconstructing the past through language, an investigation that starts with discussions concerning traumatic memory and how it converts into a narrative. Confronting loss and translating this pain into language will allow characters to re-evaluate their own experiences and the transformations imposed on them by mourning and displacement, thus seeking the reconstruction of their subjectivities.

Keywords: Mourning; displacement; memory; Brazilian contemporary literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 SOBRE PERDAS E AFETOS: O LUTO E SEUS SILÊNCIOS.....	26
2.1 A morte do Eu e do outro: o fim de todos os possíveis	27
2.1.1 O viés traumático da morte.....	31
2.2 A morte do outro: um pesar silenciado no tempo	34
2.2.1 O processo de luto: trabalho de um amor perdido	38
2.2.2 Representações narrativas do luto: entre vínculos perdidos e lugares arrancados	48
2.3 Trajetórias que se cruzam na dor	54
2.3.1 Rakushisha: passos que traçam um caminho pelo luto	58
2.3.1.1 Na solidão, um despertar para a dor	60
2.3.1.2 A silenciosa revolução dos passos.....	65
2.3.1.3 A <i>tsuyu</i> que abre o verão de Celina.....	68
2.3.2 Azul corvo: no luto, a reversão de uma orfandade.....	71
2.3.2.1 Entre mortes vividas e existências silenciadas	77
2.3.2.2 Uma troca de silêncios e dores: entrecruzamento de perdas	80
2.3.3 Todos os santos: um pesar que ressoa nas águas	84
2.3.3.1 De “palavras inteiras” se constrói um luto	88
2.3.3.2 Entre afetos refeitos e perdas que se repetem no tempo.....	92
2.3.3.3 Em todas as águas, corpos ausentes	95
3 MOBILIDADE E ESTRANEIDADE: PERTENCIMENTOS EM TRÂNSITO	98
3.1 A mobilidade como forma de experiência do espaço	99
3.1.1 Espaço e sujeito: vínculos tecidos nas práticas cotidianas	107
3.2 Estraneidades territoriais e íntimas: um descompasso com o lar.....	112
3.3 Deslocar-se para (re)construir a si mesmo.....	118
3.3.1 Rakushisha: caberiam raízes ao eu-viajante?.....	119
3.3.1.1 A estraneidade como forma de perceber-se	121
3.3.1.2 Uma viagem que ecoa no tempo	126
3.3.2 Azul corvo: um lar nascido da transitoriedade.....	133
3.3.2.1 Entre o mar e o deserto: um lugar que não existe	134

3.3.2.2 Pertencimentos reerguidos na partilha	139
3.3.3 <i>Todos os santos: um desenraizamento de pertenças e afetos</i>.....	144
3.3.3.1 Um lar que se dispersa.....	147
3.3.3.2 À procura de espaços vazios	152
4 A MEMÓRIA E A PALAVRA: A NARRATIVA COMO REABERTURA PARA O MUNDO.....	158
4.1 Entre não querer recordar e não poder esquecer: o tempo roubado do trauma.....	161
4.2 O caminho da narrativa: uma recondução ao passado traumático.....	167
4.3 Uma ficção de vozes e experiências em movimento	174
4.3.1 <i>Rakushisha: na palavra, trajetórias feitas de solidão</i>	178
4.3.1.1 “Um pedaço de céu quase humano”: um Eu que se refaz na escrita.....	179
4.3.1.2 A experiência condensada na poética do instante	183
4.3.1.3 Do alto, um olhar para dentro das dores.....	187
4.3.2 <i>Azul corvo: na palavra, memórias que entrelaçam tempos</i>.....	195
4.3.2.1 Uma genealogia de fragmentos	198
4.3.2.2 No Araguaia, uma história de esquecimento.....	203
4.3.3 <i>Todos os santos: na palavra, um tempo para refazer os laços</i>.....	208
4.3.3.1 No tempo do trauma, uma outra linha de visão.....	211
4.3.3.2 No tempo presente, uma inundação	215
4.3.3.3 Um pertencimento que se refaz na palavra	218
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE MORTE E CURA, CARTOGRAFIAS SE (RE)DESENHAM.....	222
REFERÊNCIAS	232
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	240

1 INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas décadas, a literatura brasileira mostrou-se permeável a discussões em torno da mobilidade e da identidade, situação resultante de uma intensificação, ainda que lenta e discriminada, do fluxo migratório, conjuntura que modificou as relações humanas e as políticas espaciais em função do aumento de indivíduos deslocados nas mais diversas condições. A reestruturação de espaços e identidades decorrente desse processo tem engendrado reflexões essenciais para o tempo presente, no qual as tensões sociais estão cada vez mais relacionadas às políticas territoriais, aos deslocamentos e à ideia de pertencimento.

Desse modo, a figura do migrante, do estrangeiro, daquele que está apartado de seu espaço de origem toma as páginas de diversas narrativas contemporâneas nas quais se tem como eixo central a questão do trânsito. Há a imposição de uma força que coloca esses indivíduos em movimento, a qual é frequentemente pensada pelo viés político ou econômico, promovendo um deslocamento que não se restringe à esfera geográfica, posto que se espalha pelo domínio identitário ao impactar a noção de pertencimento dos indivíduos e deslizá-la em sua relação estrita com o espaço de origem. Todavia, Nestor García Canclini (2010, p. 62) afirma, em seu ensaio “O mundo inteiro como lugar estranho”, que tal força pode resultar não somente de um processo de desterritorialização, como aquele que atinge exilados e imigrantes, mas também “como consciência de um desajuste, perda da identidade em que antes nos reconhecíamos”. Assim, muitos dos sujeitos que se encontram em constante trânsito fazem-no devido a questões relacionadas à sua própria transformação e inadequação ao espaço que antes ocupavam.

Sob essa perspectiva, observa-se uma necessidade de partir que é íntima e está atrelada a uma “estranheidade” (CANCLINI, 2010) instaurada no interior do próprio lar, em relação ao qual esses indivíduos já se sentem deslocados. Diante desse sentimento que afeta o senso de pertença ao espaço original, a viagem surge como estratégia para resolver o descompasso vivido no cotidiano, uma vez que possibilita um afastamento, permitindo que o sujeito repense – ou não – suas relações tanto com a terra em que vivia quanto com as pessoas que compunham seu círculo social. Assim, para esse conjunto de pessoas, o trânsito no âmbito geográfico torna-se a manifestação de um deslocamento subjetivo que já ocorre há tempos nas esferas social, familiar e na própria relação do sujeito consigo mesmo, haja vista que conflitos identitários também se vinculam ao campo do autoconhecimento, conduzindo a um sentimento de desajuste em relação ao meio no qual se está inserido.

Essa problemática em torno dos deslocamentos e de seus impactos identitários tem sido tomada como uma das linhas de força da narrativa brasileira contemporânea, engendrando produções ficcionais em cujo centro se encontram personagens que vivem o trânsito como parte de seu processo de reconstrução enquanto indivíduos. Segundo Lúcia Zolin (2018), essa questão tem-se feito muito presente, inclusive, nas narrativas de autoria feminina; entre os anos de 2000 e 2015, cerca de 25% dos romances publicados pelas escritoras brasileiras trazia como temática uma das diversas modalidades de deslocamento, dentre elas a errância, o exílio e a migração¹. No interior desse quadro, evidencia-se o trabalho literário de Adriana Lisboa, escritora carioca cujos romances majoritariamente trazem viagens que afastam as personagens de seus espaços originais, levando-as a cruzar a fronteira do país na tentativa de compreender não apenas os seus vínculos e pertencimentos, mas também a medida do desajuste que sentem em seu cotidiano.

Autora de sete romances, além de dois volumes de contos e quatro de poemas, Adriana Lisboa iniciou sua trajetória de escritora com a publicação de *Os fios da memória*, em 1999, porém adquiriu notoriedade na cena nacional apenas após receber, em 2003, o Prêmio José Saramago por seu segundo romance, *Sinfonia em branco*, publicado dois anos antes. A recepção de sua obra foi fortemente influenciada por esse prêmio, o qual alçou o nome de Lisboa entre os autores que se destacaram na primeira década do século XXI. A esse respeito, Nélia Bruno (2019) aponta que tal premiação abriu caminhos no processo de internacionalização da obra da escritora e possibilitou justamente o que chama de profissionalização da carreira enquanto romancista. Das publicações que vieram a seguir, todas foram finalistas na categoria romance em prêmios nacionais importantes como Jabuti, Passo Fundo Zaffari-Bourbon e São Paulo de Literatura, indicações que mantêm seu trabalho circulando nas esferas literárias, principalmente no meio acadêmico.

Além disso, pode-se afirmar que a carreira de Adriana Lisboa se amparou, ainda, em seus trabalhos como tradutora e nas relações estabelecidas no interior do mercado editorial, além de sua participação como convidada em inúmeras feiras literárias em países como Alemanha, França, China e Inglaterra, eventos que impulsionam sua visibilidade no exterior.

¹ Esse dado resulta de um levantamento mencionado por Zolin (2018) e do qual ela foi coordenadora, realizado pela Universidade Estadual de Maringá, abrangendo os três principais grupos editoriais do país: Companhia das Letras, Record e Rocco. Assim, a porcentagem citada por ela e aqui destacada não considera as publicações de editoras independentes, nas quais a temática também figura, a exemplo do romance *Ponciá Vicêncio* (2018), de Conceição Evaristo, publicado pela editora Pallas, no qual o deslocamento campo-cidade é fundamental para uma discussão dessa narrativa pelo viés da memória e de uma construção identitária.

Em decorrência desse movimento de internacionalização, romances como *Sinfonia em branco* e *Azul corvo* foram traduzidos para vários idiomas, entre eles francês, polonês e mandarim.

No campo da crítica literária, o trabalho da autora é frequentemente associado a uma ideia de leveza e de delicadeza, perspectiva proveniente de uma escrita que se organiza continuamente em torno da construção de imagens poéticas que, para Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 136), tornam-se uma espécie de “bordado domesticado” devido à sua natureza intrincada e pormenorizada, porém controlada. O crítico ressalta que, no panorama da ficção brasileira delineado a partir dos anos 2000, Lisboa se aproxima do que seria uma vertente na qual a representação se volta para a realidade cotidiana do ambiente doméstico, do universo subjetivo das personagens, em que as problemáticas sociais surgem refratadas pelos desajustes íntimos desses indivíduos. Desse modo, o que seria uma predileção pela narrativa enredada nas minúcias de um cotidiano ordinário é apontado como elemento que coloca seu trabalho na contramão de uma ficção predominante até então, fortemente vinculada à reconstrução de um realismo que dê conta de lidar com a memória histórica e a realidade nacional no tempo presente, necessidade esta pontuada pelo crítico como premente a alguns escritores contemporâneos, dentre eles Luiz Ruffato, Marcelino Freire e Marçal Aquino. Nesse sentido, a escrita da autora desvencilha-se dos movimentos de elaboração de uma identidade nacional, ainda que se enrede em questões que dizem respeito à história brasileira e retome a memória coletiva de eventos como os ocorridos nos anos da ditadura, tal qual em sua abordagem da Guerrilha do Araguaia em *Azul corvo*, de 2010.

Outra característica destacada por Schøllhammer (2009) na escrita de Lisboa diz respeito ao trabalho com a literatura por meio de um movimento metaliterário que traz à superfície de seu texto um diálogo com outros autores, como observado em seu terceiro romance, *Um beijo de colombina*, publicado em 2003, no qual há um ressoar da poesia de Manuel Bandeira, e em *Rakushisha*, de 2007, em que a tradução do último diário de viagem do poeta japonês Matsuo Bashō surge, na íntegra, em paralelo ao próprio diário que a protagonista escreve, recontando sua passagem pelo Japão e sua experiência como viajante. Contudo, não é somente com a literatura que a autora estabelece uma conexão em sua escrita, pois as artes plásticas já figuraram na narrativa de *Sinfonia em branco*, de 2001, e a música, sua primeira área de formação, está entrelaçada à trajetória das personagens de *Hanoi* e *Todos os santos*, romances de 2013 e 2019, respectivamente. Nestes, as canções desenham vínculos entre os sujeitos e criam, a partir de seu compartilhamento, memórias essenciais ao processo de formação identitária de cada um. Há, portanto, uma dinâmica recorrente na obra romanesca de Lisboa, na qual as vivências das personagens são permeadas pelas esferas artísticas,

incorporando-as ao campo afetivo das memorações como referências para determinados acontecimentos de suas vidas.

A memória é um elemento fundamental na obra da autora e está centrada na dimensão individual, apesar de retomar, como já mencionado, questões de uma história coletiva nacional. Há uma esfera afetiva sobressalente no trato com o passado que filtra o olhar dessas personagens sobre os espaços, o tempo e os eventos, movimento visto por Paloma Vidal (2013) como distintivo da autora ao caminhar de encontro a um imediatismo contemporâneo, visto que representa o cuidado e o apuro de voltar-se a um tempo que já não há, mas que é clamado no presente e precisa manifestar-se, refazer-se para atender aos desígnios das subjetividades que se mostram em crise nos romances. Nesse entrelace de temporalidades é que o intrincado trabalho narrativo de Lisboa é posto em evidência, uma vez que constrói perspectivas de leitura as quais rompem com os indícios de delicadeza e leveza, frequentemente reiterados pela crítica, ao sinalizar que tais traços mascaram sempre algo de grave e, muitas vezes, de indizível.

Essa colocação vai ao encontro da discussão de Virgínia Leal (2008, p. 8), na qual afirma que a escritora está “apurando o jogo narrativo” em favor de dar voz a situações complexas como o abuso, a morte e o esfacelamento de núcleos familiares. Diante disso, observa-se que a memória surge fragmentada em imagens que vão, ao longo da narrativa, justapondo-se na formação de uma lembrança dessas experiências traumáticas, trazendo ao leitor uma lenta reconstrução do passado. Esse movimento se singulariza, no conjunto narrativo de Lisboa, pela reiteração de imagens que metaforizam o caminho de apreensão e perlaboração da dor vivida, como visto na figura dos pés e na ideia do caminhar, em *Rakushisha*, ou na tempestade e conseqüente cheia do rio neozelandês Manawatū, em *Todos os santos*. O acurado encaixe dessas imagens no interior das narrativas dialoga com a persistente busca por rever a própria história sem, no entanto, entregar-se a um embate direto com ela, como quem expõe uma ferida pouco a pouco, para dosar a dor, numa cuidadosa tentativa de exercer controle sobre esse processo. Nessa perspectiva, a delicadeza e a leveza de dadas imagens atendem a um jogo também memorialístico de desvelamento dos acontecimentos inefáveis a que elas remetem.

No tocante às temáticas que organizam a produção literária de Adriana Lisboa, em função das quais as características aqui destacadas se mobilizam, há, indiscutivelmente, uma predileção pelo deslocamento, o qual se converte em uma das forças motrizes de sua ficção, como já destacado. Esse trânsito é, em grande parte, discutido pelo viés das políticas espaciais, considerando o modo como os romances da autora abordam as implicações da

globalização e das questões em torno da migração e da travessia de fronteiras, perspectiva elucidada em trabalhos como os de Vander Vieira de Resende (2021; 2020), Júlia Neves (2015) e Noraci Braucks (2015). Contudo, em paralelo a essa face política da viagem e da ocupação de novos espaços, há uma dimensão subjetiva do deslocamento que se centra nas significações que este adquire no universo afetivo das personagens, na experimentação de espaços e tempos diversos, sempre movidas por um desajuste que nasce em seu íntimo e que materializa no trânsito uma procura por seu lugar no mundo. A viagem torna-se, então, peça fundamental do processo de (re)organização identitária e íntima.

Esse grande tema é incorporado à ficção da autora e coloca-se ao lado de um segundo que vem se desenhando com igual poder: a perda. Em vez de encenarem um duelo de forças, perda e deslocamento se articulam fortemente na trajetória das personagens, duplicando-se nas esferas subjetiva e socioespacial. Nesse sentido, é interessante notar que o desajuste experienciado em relação ao lar, para os protagonistas, surge frequentemente relacionado à morte de um familiar, processo que naturalmente provoca uma quebra da ordem cotidiana e proporciona uma dificuldade de retomar a vida com a lacuna criada pela retirada desse outro do convívio. Por seu caráter traumático, a ruptura desse laço afetivo promove uma instabilidade íntima que se sustenta no modo como a espacialidade familiar aprisiona o indivíduo na dinâmica da falta por meio de sua presentificação constante. Diante disso, a permanência em um espaço que passa a ser marcado por essa ausência se torna a fonte da estraneidade, de forma que a viagem surge, no interior desse quadro, como uma estratégia de afastamento do sujeito que lhe permite perlaborar a memória da perda que é constantemente despertada pelo espaço habitado e seus detalhes, além de possibilitar um recomeço por meio dos novos vínculos que proporciona.

No conjunto narrativo de Adriana Lisboa, esse movimento é observado em uma tríade romanesca – *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Todos os santos* – e a similaridade com que a articulação entre perda e deslocamento é construída está na origem do trabalho que aqui se apresenta, posto que há, na viagem empreendida por cada uma das personagens dessas narrativas, uma motivação fortemente atrelada às reorganizações cotidianas e afetivas impostas pelo processo de luto vivido. O deslocamento, caracterizado nesses romances por ultrapassar as fronteiras e colocar-se como transnacional, e o abandono do espaço até então conhecido como lar resultam de uma impossibilidade de continuar a reconhecê-lo como tal sem a presença do ente perdido, situação que instaura uma estraneidade no íntimo desses indivíduos, tornando natural o afastamento como forma de tentar aplacar esse sentimento. Isso porque o enlutado, em seu período de perlaboração da perda, entrega-se a uma dinâmica

própria de um tempo subjetivo, descolando-se de seu grupo social e recolhendo-se enquanto procura uma forma de compreender a transformação promovida pela morte em sua vida. Portanto, colocar-se em um espaço outro é retirar-se do espaço da dor e da temporalidade do dia a dia que corre veloz para aprender, de longe e por meio da memória dessa experiência, a viver com a sombra deixada pela perda, situação que pode se estender a outros tempos após o próprio período de enlutamento, como forma de recomeçar.

Há, nessas narrativas, um movimento crescente no que diz respeito ao trânsito, sua duração e repetição. A viagem, que é temporária em *Rakushisha*, converte-se em uma mudança para outro país em *Azul corvo* e, finalmente, em uma série de migrações nas quais as personagens de *Todos os santos* procuram criar um novo lar e manter-se distantes de seu espaço de origem. Além disso, estabelece-se um segundo tipo de deslocamento que é subjetivo e envolve os afetos desses sujeitos, os quais precisam se recompor para que também se restitua o pertencimento. Assim como a viagem proporciona o abandono de uma parte do Eu que se modifica com o enfrentamento de novos espaços, o processo de luto também provoca essa ruptura com uma antiga constituição íntima que previa a constante presença de um outro agora ausente. Desse modo, a duplicidade do deslocamento considera justamente esse ato de abrir mão de uma parte de si, de um lugar no mundo e de um papel social que se perde com a morte de um ente.

A consciência desse movimento se manifesta nas narrações por meio da reflexão em torno do trânsito e da forma como essa mudança de espaços se articula às transformações íntimas, demandando das personagens um enfrentamento de suas perdas e uma tentativa de reorganização de seus afetos. É importante destacar que as narrativas se estruturam, salvo o caso singular de *Rakushisha*, por discursos construídos pelas vozes das protagonistas, as quais repassam suas trajetórias, reavaliando os caminhos seguidos e as marcas deixadas por suas pegadas, em um entrelaçamento de presente e passado por meio da memória. Desse modo, observa-se que o domínio do discurso narrativo instaurado em cada romance do *corpus* é fundamental para compreender o modo como as experiências do trânsito e da perda foram justapostas nas vivências de cada uma dessas personagens.

Ademais, o ato de narrar desempenha um papel central no movimento de reconstrução subjetiva, haja vista que é por meio do domínio da palavra que se abre, novamente, o caminho desses indivíduos até a memória traumática, pulsante como ferida aberta. Nesse sentido, o trânsito geográfico tem como contraparte um deslocamento interior que permitirá, na articulação da narração aos trabalhos de recordação, uma tentativa de travessia da barreira imposta pelo trauma, a fim de que haja uma retomada do tempo presente por meio da

reordenação do passado com um novo olhar, distanciado e amadurecido, que possibilite o processamento da perda e a realocação dessa memória no campo do passado.

Em *Rakushisha*, o estabelecimento das vozes e das perspectivas cria um intrincado jogo narrativo. O enredo organiza-se em torno das personagens Celina, uma mãe que enfrenta os resquícios do luto vivido pela morte da filha Alice, e Haruki, um ilustrador descendente de japoneses que se encontra em descompasso com sua ascendência, dois sujeitos que se conhecem por acaso e viajam juntos ao Japão, procurando, no desbravar individual desse espaço novo, refletir sobre suas vivências e retomar seu controle. No entanto, nenhum dos dois é detentor da voz narrativa, uma vez que há, nesse romance, um narrador heterodiegético² que conduz e ordena os fatos no interior da narração, controlando o modo como a trajetória desses sujeitos é apresentada ao leitor. Tal distanciamento em relação à personagem, por meio de um cerceamento da voz, é um movimento diferente daquele compreendido nos outros romances do *corpus*, como se verá mais adiante.

Esse narrador concentra-se no presente dos fatos narrados – os dias passados no Japão –, mas volta-se, por vezes, ao passado dessas personagens para expor suas lembranças, construindo um quadro que possibilite a leitura das motivações por trás da viagem feita. Além disso, intercalada a essa narração em terceira pessoa, constrói-se uma dimensão escrita do ato de narrar, no interior da qual surgirão outras duas vozes: uma pertencente a Celina e outra referente a Matsuo Bashō. O último diário de viagem desse poeta japonês torna-se o objeto de trabalho de Haruki, que aceita ilustrá-lo e, por isso, recebe uma cópia de sua tradução. Essa versão é lida por Celina durante a viagem e tomada como referência e motivação para a escrita de seu próprio diário, tornando-se o elemento que dá a ela forças para se apropriar da voz negada pelo narrador. Cria-se, assim, uma justaposição entre esses dois textos que se articulam em torno dos deslocamentos e de questões como a solidão e a perda.

Em seus escritos, Celina reconta as caminhadas por Kyoto e reconstrói, pelo elencar de lembranças, a figura da filha perdida, uma fratura incurável na alma com a qual convive há anos. Há um paralelo entre esse conteúdo e a narração em terceira pessoa que controla a maior parte da narrativa, uma vez que a trajetória de Celina tem, muitas vezes, o mesmo acontecimento narrado por ambas as vozes. No entanto, destaca-se o fato de que é por meio desse narrador extradiegético que as passagens mais dolorosas são levadas ao leitor, como a

² As instâncias narrativas são aqui trabalhadas pela perspectiva de Gerard Genette (197-), em *O discurso da narrativa*. O expediente de voz, quando categorizado como heterodiegético, diz respeito a uma situação na qual o discurso é organizado e proferido por uma voz que se encontra fora dos acontecimentos narrados, ou seja, não participa deles.

lembrança do acidente sofrido por Alice, indicando que a protagonista ainda não foi capaz de transpor a barreira que impede a verbalização de suas dores e a conclusão de seu processo de luto. Soma-se a este um outro movimento importante proporcionado por esse narrador heterodiegético, que é o posicionamento, por meio da organização narrativa, da trajetória de Haruki ao lado da de Celina, possibilitando a observação de semelhanças entre suas motivações e de um entrelaçamento das perdas e das dificuldades no trato com o passado.

Um processo como esse abre espaço a uma temporalidade conjugada em diferentes presentes e passados, os quais dizem respeito à narração que emoldura o enredo, feita pela voz heterodiegética, e aos diários que nela estão encaixados. Há, portanto, um ir e vir temporal que abrange as experiências da viagem de Haruki e Celina, no presente, bem como suas lembranças que são exploradas pelo narrador. Ao mesmo tempo, há o presente e o passado da protagonista que se mesclam em seus escritos e que constroem uma narrativa própria no diário elaborado no presente dos fatos narrados. Por fim, a esses tempos soma-se um passado anterior, distante dos demais em séculos, o qual reconstrói um Japão feudal transcrito em relatos de viagem e haicais pelo poeta Bashō.

Desse modo, o complexo jogo estabelecido em *Rakushisha* sustenta-se nessas três vozes e na decomposição de tempos por elas criada, gerando uma intrincada teia de experiências cujo centro é o mesmo para todos os sujeitos: a viagem e a reflexão que ela proporciona sobre a própria subjetividade. No caso dessas personagens, há uma fratura íntima que está vinculada a um não pertencimento, a uma perda do reconhecimento em relação à vida antiga e à dificuldade de lidar com a ausência de pessoas fundamentais em torno das quais seu mundo se organizava, sendo a viagem o mecanismo por meio do qual esses sujeitos entrarão novamente em contato com suas necessidades e com as possibilidades de reconstrução de seus Eus.

Em *Azul corvo*, essa mesma questão foi pensada pela autora também na perspectiva de uma protagonista que perde alguém muito próximo e coloca-se diante de uma transformação de vida radical. Evangelina – ou Vanja, como será nomeada ao longo deste trabalho – é uma jovem cuja mãe faleceu no início de sua adolescência, deixando-a órfã e sozinha. Após um período de luto no qual procurou se reerguer e lidar com sua dor diante do estranhamento das pessoas ao seu redor, uma das resoluções tomadas foi procurar seu pai biológico, um norte-americano, e para isso viaja aos Estados Unidos e passa a morar com Fernando, o ex-marido de sua mãe. Esta narrativa se organiza na forma de relato e atende às necessidades da própria protagonista de rever sua trajetória. No entanto, ao contrário do observado em *Rakushisha*, a

disposição gráfica do texto literário e a ausência de marcas identificadoras de gêneros escritos não permitem apontar a conversão dessa narrativa em algum tipo de material dessa natureza.

Detentora da voz, Vanja conduz o enredo a partir de lembranças que estabelecem como marco inicial sua mudança para o outro país, fazendo pequenas digressões para relembrar momentos vividos em companhia da mãe ou mesmo passagens de sua infância, as quais se inserem em uma consistente narrativa cujo presente dos fatos narrados centra-se no primeiro ano vivido após sua viagem, período de constante busca pelo pai e de adaptação a outros espaços e experiências. A temporalidade se divide entre esse passado exposto de modo quase linear e um presente da narração³ que permeia o discurso e se manifesta mais fortemente ao final, quando se torna evidente na fala da jovem que ela está recontando fatos ocorridos há quase uma década. Esse distanciamento entre o eu narrado e o eu narrante⁴ é fundamental para pensar a própria organização da narrativa e a forma como a perda da mãe e a posterior migração são elaboradas com maturidade e, em dados momentos, certa objetividade.

Além disso, há um movimento de intercalação que aponta, no romance, a existência de uma segunda narrativa a qual, embora chegue ao leitor pela voz de Vanja, não pertence a ela. Trata-se de um relato fragmentado da experiência de Fernando enquanto guerrilheiro, no episódio da Guerrilha do Araguaia, que foi contado à narradora e por ela articulado à própria narrativa. Institui-se, assim, uma terceira temporalidade que corresponde a esse passado histórico muito anterior ao de Vanja, no qual o protagonista é o homem que a acolhe. Com essa configuração temporal, o texto se compõe pela justaposição de experiências nas quais é possível entrever semelhanças, como a perda de vínculos e a percepção de estar fora de lugar. Sob essa perspectiva, a narração de Vanja deixa entrever a existência de duas subjetividades fraturadas que encontraram no deslocamento a chance de reaver um lugar para si, ainda que pelo enfrentamento de novos espaços e de novos vínculos.

³ O presente da narração diz respeito ao tempo no qual se organiza o discurso. Trata-se, nesse caso, de um presente estabelecido em relação ao ato de narrar e que, normalmente, mas não exclusivamente, coloca-se como posterior aos acontecimentos que estão sendo contados (GENETTE, 197-).

⁴ Considera-se aqui a conceituação de Ronald de Melo e Souza (2006), segundo a qual o “eu” presente no discurso de um narrador que fala sobre si se desdobra em duas instâncias organizadas por meio de uma distância temporal: o eu narrado, aquele que participa dos fatos trabalhados no enredo, e o eu narrante, aquele que controla o discurso e, portanto, narra. Este último está localizado em um tempo posterior ao das ações contadas e possui um olhar para o passado que se pauta por certa maturidade adquirida em razão do distanciamento temporal existente. Essa proposição configura-se como um desdobramento da categoria elaborada por Genette (197-) de narrador autodiegético, sendo este o narrador que ocupa também o posto de protagonista dos fatos narrados, de modo que a experiência por ele articulada no discurso é, via de regra, a sua própria. Assim, a narração autodiegética se constrói por meio de uma restrição na focalização para que se centre nesse sujeito, não sendo possível acessar o íntimo de outras personagens, e de uma delimitação de sua dupla posição de eu narrante e eu narrado.

Por fim, é importante destacar que o presente da narração coloca o leitor diante de uma duplicação da perda de Vanja, já que seu relato é construído como tal após a morte de Fernando, reforçando a necessidade de narrar para compreender sua condição diante da ausência do outro e da reestruturação cotidiana. Nesse sentido, o encaixe da narrativa desse homem no interior de sua própria é a forma encontrada para fazê-lo presente uma vez mais em sua vida e também dar voz a um passado dele pouco conhecido, que deixou cicatrizes profundas e o manteve para sempre na posição de sujeito deslocado na sociedade. Esse relato é, ainda, a última oportunidade de redenção, mesmo que póstuma, para alguém que partiu de sua terra sem olhar para trás e viveu uma eterna fuga de sua vida passada e daqueles que foram seus sonhos e ideais.

Por sua vez, em *Todos os santos*, romance mais recente da autora, a protagonista Vanessa, assim como Vanja, revisita o passado e o narra, mas endereça esse relato, abertamente, a seu companheiro André, com quem viveu por muitos anos e de quem se aproximou após a primeira grande perda de sua vida, ainda na infância: a morte de seu irmão Mauro. Em um presente no qual já se encontra sozinha, a mulher, agora de meia idade, reconstrói a história de ambos por meio de uma narração que volta aos tempos da infância e passa em revista todos os eventos que uniram e desuniram sua família e a de André. O caráter monológico de sua fala é quebrado por interpelações feitas a esse outro ausente, as quais, embora permaneçam sem resposta, promovem ganchos reflexivos, permitindo à narradora questionar as escolhas feitas ao longo dos anos.

Diante desse processo de rememoração e narração, a temporalidade se constrói por meio da intercalação de passados diferentes e um presente que se marca muito mais no discurso do que nos fatos narrados. Há uma infância e uma adolescência que se apresentam de forma quase linear, sendo intercortadas por um passado mais recente dessa narradora, o qual diz respeito aos últimos dias antes do rompimento definitivo com André. A reiteração de imagens apontada por Vidal (2013) coloca-se no interior desse romance pela persistente lembrança de uma tempestade ocorrida na última noite dividida com o companheiro, na qual o confrontou sobre a infância e a tarde da morte de Mauro. Um mesmo trecho se mostra constante ao longo da narrativa, reconstruindo a imagem da chuva ao passo que destaca sua força e o modo como ela fez o rio encher e inundar todas as ruas. Como um lembrete, essa memória se insere em meio às outras e, ao longo da narração sobre o passado, aponta para um momento no futuro em que tudo ruirá.

Como detentora da voz e organizadora da própria narração, Vanessa conhece de antemão a passagem mais grave do enredo, a revelação de um segredo existente entre ela e

seu parceiro, e, ainda que a concentre no final de seu relato, sinaliza esse clímax em todo seu discurso ao retomar a tempestade sem desdobrá-la. A narrativa não abre espaço para outra perspectiva que não a dessa mulher solitária, que narra sabendo o próprio desfecho e usa isso para controlar e conduzir sua fala, dando pistas sobre o futuro enquanto se empenha em refazer os passos desde o momento fundamental da morte de seu irmão, quando ela perdeu seu lar pela primeira vez, até sua segunda maior perda, que foi a partida de André, tentando entender como puderam ser pegos estando em constante fuga desse passado e dos espaços que o guardavam. Nesse sentido, o ponto de partida para seu discurso é justamente a ausência desse parceiro, a qual ressoa a ponto de Vanessa pôr-se a falar com ele. Não fica claro, todavia, se essa narração se converte em escrita – como uma carta ou diário –, uma vez que não há marcas textuais que permitam afirmar isso, embora observe-se a presença marcada desse interlocutor, o qual partilha dessas lembranças que são reconstruídas.

Além disso, é inegável o fato de que se trata de uma narrativa elaborada por um sujeito cuja subjetividade sofreu um impacto e que busca, por meio da palavra, uma reorganização íntima ao longo da qual possa compreender as implicações de seu passado no presente. Esse entendimento perpassa o modo como sua trajetória não esteve, desde o início, entrelaçada à de André, colocando-a frente à verdade de que seu parceiro, apesar de todo o afeto compartilhado, sempre foi a fonte de sua maior tristeza. Nessa perspectiva, é no relato que Vanessa relaciona claramente os sentidos vistos por ela nas constantes migrações, o movimento de fuga executado pelo casal e sua motivação primeira: a perda do irmão e a impossibilidade de lidar com o novo cotidiano familiar.

Como observado, nos três romances aqui destacados há uma articulação entre os deslocamentos realizados e a elaboração da experiência por meio de uma narração que coloca lado a lado as vivências em novos espaços e a vida anterior, as memórias e os acontecimentos responsáveis por romper com a ordem íntima dessas protagonistas. No interior dessa lógica, um elemento comum surge e pode ser pensado como o catalisador dos movimentos geográficos empreendidos: a perda. A ausência de um outro gera uma instabilidade nesses universos subjetivos, interferindo na relação dos indivíduos com os espaços por eles ocupados.

Diante disso, a hipótese que fundamenta este trabalho é a de que a morte, nesse conjunto romanesco – *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Todos os santos* –, articula-se ao trânsito por meio do processo de luto e de seus impactos na vida cotidiana. Instaura-se uma quebra na subjetividade das personagens, decorrente do potencial traumático da morte, posto que a perda do outro representa, além de sua permanente ausência, um rompimento do Eu pela

desestabilização de um afeto erigido em torno do ser perdido, sustentado no compartilhamento de vivências e na construção de projetos que agora não se realizarão mais. O deslocamento geográfico, nesse sentido, espelha um deslocamento íntimo das personagens que é impulsionado pela supressão desse ente querido e, com ele, de um lugar no mundo, um papel a desempenhar. Essa dupla perda fundamenta o que seria uma desestabilização nas noções de pertencimento do indivíduo, posto que o outro, aquele que se faz ausente, também era fundamental no estabelecimento de raízes e na relação entre o Eu e o espaço – físico e simbólico – ocupado por ele.

No *corpus*, a reorganização subjetiva empreendida pelas personagens passa pelo domínio da palavra, a qual se torna organizadora das experiências vinculadas tanto à perda quanto ao trânsito. É a perlaboração, enquanto trabalho discursivo, que se articula à travessia do pesar e, ao mesmo tempo, a ordena de modo que seja possível a esses indivíduos confrontar a sombra do evento traumático e compreender sua incidência sobre a condição deslocada que vivem no presente. O entrelaçamento entre esses dois elementos se faz perceptível nos relatos à medida que as vozes das narradoras reconstroem suas memórias, procurando verbalizar o processo de luto e o gradativo rearranjo de seus afetos, movimento este que invariavelmente passa pelo afastamento em relação aos espaços de origem.

Sob essa perspectiva, o objetivo central da discussão que aqui se organiza é compreender o modo como os deslocamentos empreendidos pelas personagens estão entrelaçados à perda vivida por elas e ao subsequente processo de luto, considerando que esse movimento se calca em uma dupla ausência que aponta para o ente perdido e para o lugar que o enlutado ocupava diante desse outro agora ausente. Tal processo se desdobra no entendimento de como a morte, enquanto evento traumático, interfere na relação entre o indivíduo e o espaço por ele ocupado, promovendo uma ruptura no pertencimento ao colocar o ser em situação de descompasso com o lar.

Além disso, busca-se refletir sobre o papel da memória como elemento interventor no processo narrativo, uma vez que as personagens, ao deterem a voz narrativa, reconstroem o passado no presente, recuperando a experiência do luto vivido articulada às lembranças de seu deslocamento. Assim, cria-se uma oposição entre tempos e espaços que são justapostos na narração desses sujeitos, auxiliando em seus próprios processos de perlaboração das perdas e de reorganização do pertencimento. Esse movimento é mediado pelas estratégias subjetivas de bloqueio e enfrentamento do trauma, as quais se justapõem a uma manipulação do olhar que possibilita distanciamento e torna as personagens capazes de traduzir o vivido e, lentamente, desbloquear essa memória.

A organização do trabalho se dá por meio de três capítulos nos quais há um entrelaçamento das questões teóricas à análise dos romances que compõem o *corpus*. Inicialmente, o capítulo intitulado “Sobre perdas e afetos: o luto e seus silêncios” centra-se na esfera do luto e inicia-se com uma exploração da morte e das perdas por ela instituídas, para se realizar uma leitura desse acontecimento pelo viés do trauma, possibilitando uma articulação entre o pesar e a experiência traumática segundo a qual o luto se configura como trabalho fundamental de travessia e perlaboração, embora tenha sofrido modificações ao longo da história, passando por etapas nas quais o enlutado é submetido a um silenciamento que pode colocá-lo à margem das vivências sociais. A essa abordagem, soma-se uma discussão orientada pela leitura de *Luto e melancolia*, de Sigmund Freud (2011), e dos estudos de psiquiatria de Colin Murray Parkes (2009), que juntos possibilitam a construção de uma reflexão sobre o luto enquanto processo e o modo como o enlutado atravessa essa etapa de reconstrução de seu papel diante da ausência de uma pessoa fundamental em sua formação enquanto sujeito. Ainda nesse capítulo, um ensaio de Maria Rita Kehl (2011), no qual a psicanalista discute o texto de Freud, ilumina a articulação entre essa esfera do luto e a noção de uma quebra no pertencimento do indivíduo pela perda de seu lugar no mundo, criando uma ponte para a discussão que se efetivará no capítulo posterior e trazendo como centro os deslocamentos geográficos e subjetivos. Por fim, estabelece-se o primeiro terço da análise do *corpus*, o qual se conduz pela observação das representações do luto em cada romance e da forma como o enfrentamento de cada personagem cria um caminho no qual a tentativa de compreender a perda e também sua nova condição de sujeito agora incompleto se mescla ao desenvolvimento de novos laços afetivos, os quais resultam do deslocamento e do abandono, ainda que temporariamente, do espaço de origem.

No capítulo seguinte, “Mobilidade e estraneidade: pertencimentos em trânsito”, a discussão se volta justamente à questão do deslocamento e ao modo como este vincula-se às noções de pertencimento dos sujeitos. Assim, observa-se, primeiramente, a forma como o trânsito aponta para uma relação do homem com o espaço por ele ocupado, que pode ser pautada no constante movimento ou mesmo recair em situações que o demandem. A perspectiva de Maurice Halbwachs (2006) sobre um espaço que carrega marcas da história humana, construindo uma memória de ocupação que diz respeito ao indivíduo e muda conforme este, alia-se à discussão de Canclini (2010) sobre a estraneidade, tomando como norte a ideia de que o desajuste do indivíduo em seu espaço de origem, o estranhamento que desvincula essa pessoa de seu grupo e a faz sentir-se não pertencente a ele, advém, dentre outras causas, de um acontecimento que provocou grande mudança na ordem espacial do

cotidiano – nesse caso, a morte de um ente –, fazendo com que o sujeito se sinta deslocado subjetivamente nessa nova realidade. O deslocamento geográfico, nessa perspectiva, surge como estratégia para afastar-se desse espaço que se tornou estranho, trazendo para a prática cotidiana um movimento que já fora experienciado na esfera íntima. A essa discussão, segue-se o segundo terço da análise, no qual os deslocamentos empreendidos nas narrativas são observados em suas especificidades e no modo como articulam-se à perda de lugar inicial gerada pelo luto.

Por sua vez, o capítulo “A memória e a palavra: a narrativa como reabertura para o mundo” é composto por uma discussão em torno da memória e do papel por ela desempenhado na reflexão sobre a perda do outro e do próprio pertencimento. Assim, norteia-se pelas proposições de Joël Candau (2021) e Paul Ricœur (2007), que pensarão o funcionamento dessa faculdade humana e sua articulação à subjetividade. Seguindo os pressupostos do filósofo francês, a explanação se desdobra considerando as relações entre lembrar e esquecer para compreender como a memória traumática se insere nesse campo e estabelece um conflito íntimo para o indivíduo. Essa reflexão apoia-se, ainda, em textos de Freud (2010b, 2016) que colocam em cena as formas de bloqueio da memória e os processos que ela requer para ter seu caminho reaberto. Posteriormente, a dimensão narrativa é posta em cena à luz de artigos como os de Nicholas Abraham e Maria Török (1994) e Márcio Seligmann-Silva (2007), que problematizam a tradução do trauma em linguagem e os impedimentos que se desenham nesse processo em função do caráter indizível desse tipo de experiência. A isso, segue-se a terceira e última parte da análise do *corpus*, na qual o movimento narrativo conduzido pela voz das personagens é posto sob revista, considerando as tentativas de narração do trauma e o modo como esse procedimento se constrói tomando como base um olhar do presente, já transformado pela vivência da perda e pela fratura do pertencimento que as levou para longe do lar.

Por fim, nas considerações finais, o arremate entre luto, deslocamento e narração do trauma se dá pela observação de como os movimentos discursivos e geográficos permitiram às personagens não somente reabrir uma trilha de encontro a elas mesmas, promovendo a reconstrução de suas subjetividades, como também possibilitaram uma reflexão acerca de seus afetos e das relações que sustentavam seus vínculos com os espaços de origem. Nesse sentido, o pertencimento, rompido com a ausência do outro e a dupla perda de lugar, passa por uma reestruturação que se ampara tanto na experiência da viagem quanto nos trabalhos da memória e do luto, em suas benesses e também nas dores das feridas reabertas, levando cada

personagem à compreensão do quanto esses processos contribuíram para a construção de um novo lar a cada uma.

A organização dos capítulos que aqui se propõe, embora gere uma fragmentação das análises, visa a uma articulação mais forte entre os pressupostos teóricos e a observação destes na organização de uma leitura dos romances. Nesse sentido, considera-se que os dois eixos temáticos – deslocamento e perda – estarão mais bem encadeados se na sequência de uma discussão teórica sobre cada um houver o estudo de sua construção nas narrativas, gerando um percurso argumentativo que vai entrelaçando esses elementos até chegar aos trabalhos da memória e da narração, em que esse trajeto, já embebido no conteúdo romanesco, é revestido por aquilo que o sustenta no interior da ficção: o discurso narrativo. Assim, espera-se que o percurso de leitura elaborado possibilite a compreensão das formas como perda e deslocamento estão conectados em *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Todos os santos*, proporcionando, por meio do relato sobre a própria experiência, um rearranjo de afetos e pertencimentos para personagens cujas subjetividades estão em descompasso com a ordem cotidiana.

2 SOBRE PERDAS E AFETOS: O LUTO E SEUS SILÊNCIOS

Mas que medo temos de falar da morte! É sempre preciso chegar-se a ela meio de banda, trazendo nos bolsos um punhado de alegria para engolir nos momentos mais duros. A morte não é fácil, não tem intermediários, desconhece adjetivos, recusa eufemismos. No entanto, a morte acontece sempre no hoje. Ela é uma fresta que se abre em todas as outras narrativas possíveis, soberaníssima, para dar passagem ao que há.

Adriana Lisboa, *Todo o tempo que existe*

A passagem indescritível de um estado pulsante de vida para sua ausência total é uma inquietação que habita o íntimo dos indivíduos por configurar-se como um rompimento com o mundo conhecido e, principalmente, identificar o fim da existência como as pessoas a concebem. Para Ernest Becker (197-), a morte é o grande problema humano, pois o medo que desperta, forjado no desconhecimento acerca de seus meandros, é justamente o que movimenta o homem e o leva a um enfrentamento dos limites por ela impostos, buscando formas de alongar sua existência não apenas biologicamente, utilizando-se dos avanços na ciência para combater o envelhecimento, mas memorialisticamente, com o auxílio de artefatos sociais e culturais que demarquem sua passagem pelo mundo dos vivos. Logo, o constante impulsionamento do sujeito, motivado pela finitude de seu tempo e o receio desta, transforma-se em uma estratégia de preservação por meio de rastros à medida que se configura como um convite à criação de bens materiais que representem marcas desse ser humano, estabelecendo legados que perdurem frente à sua ausência. Tal conjuntura sugere, portanto, que a dificuldade no enfrentamento da morte está articulada ao modo como tal acontecimento coloca em xeque a dimensão individual do ser. Teme-se o morrer porque, acima de tudo, é o Eu que se perde e deixa de existir.

Todavia, essa influência sobre certos comportamentos e desejos humanos advinda do medo despertado pela morte leva à ideia de que esta desempenha um papel de organizadora da sociedade, a qual se constrói por ela – com ela e nela – (MORIN, 1997, p. 10-11), evidenciando sua determinância na articulação dos grupos humanos e na gestão da própria vida que, via de regra, é pensada tendo seu fim como horizonte. Nesse sentido, a inevitabilidade do morrer se estabelece como base para pensar o homem e suas relações, introduzindo um aspecto que rompe a perspectiva da morte como uma problemática em cujo centro o sujeito estaria sozinho, já que será a vida em comunidade que permitirá a observação

mais atenta dessa interrupção da existência. Assim, ainda que morrer seja um acontecimento que opere na individualidade do ser e lhe imponha a solidão de uma vivência que não pode ser compartilhada, é por meio da convivência que essa experiência se delinea para o Eu e o permite divisá-la em seu futuro.

2.1 A morte do Eu e do outro: o fim de todos os possíveis

A noção de morte tem sido estruturada, ao longo dos anos, a partir de uma estreita relação com a vida, seja de modo antagônico ou complementar. Nesse sentido, a existência estabelece o parâmetro para se pensar a forma como o morrer se constrói. Para Max Scheler⁵, por exemplo, esse raciocínio se sustentava na previsibilidade da morte para o homem, uma vez que esta era entendida, enquanto acontecimento⁶, como parte integrante da vida, isto é, o morrer estaria localizado dentro dos limites desse ciclo, atualizando-se continuamente como processo à medida que o tempo de cada um se esgota, colocando-se como evento último para o qual todos estão orientados. Assim, a morte se configuraria como um elemento constituinte da própria consciência humana, vinculado à sua essência. No entanto, o estranhamento quanto a essa abordagem surge no tocante à identificação e à compreensão dessa etapa final, já que é apontado, ainda, que o sujeito seria capaz de reconhecer intuitivamente a morte em seu futuro conforme experimentasse a passagem de seus dias. Em outras palavras, o autor constrói, para além de uma linha de pensamento entrelaçando morte e vida, um discurso que torna intrínseca ao homem a consciência de sua mortalidade por meio da naturalidade biológica do morrer.

Tal viés é questionado por Bernard Schumacher (2009), em *Confrontos com a morte*, que revisita os estudos de Scheler e os coloca frente à existência de outros elementos determinantes para a compreensão da morte como um evento que atinge o Eu, a começar pela própria exterioridade desta em relação ao sujeito⁷. Como acontecimento-limite, ela se localizaria em um ponto não acessível ao homem enquanto criatura viva e consciente, impossibilitando uma apreensão de sua natureza e criando uma lacuna para a experiência

⁵ O raciocínio que aqui se apresenta como sendo do filósofo permeia sua obra como um todo no que diz respeito à temática da morte, dificultando a menção a um livro em específico. Seu viés é abordado com maior ênfase por Schumacher (2009) no capítulo intitulado “Scheler e o conhecimento intuitivo da mortalidade”.

⁶ A morte, enquanto acontecimento, diz respeito ao próprio falecimento, ao fim do processo de morte e à transição para o que seria um estado de ausência de vida do corpo, ou seja, a passagem de pessoa viva à cadáver. Essa concepção diferencia-se do estado de morte que, por sua vez, é posterior ao falecimento e explicita um estágio exterior à vida – ao contrário do que pensava Scheler –, pois corresponde à própria ideia expressa pela palavra “morte”, como apontado por Epicuro e Wittgenstein (SCHUMACHER, 2009, p. 32-33).

⁷ Essa concepção é trabalhada por Schumacher (2009) por meio de uma revisitação dos trabalhos de filósofos como Epicuro e Heidegger, que partem da ideia de uma morte que não é constituinte da existência.

individual, fazendo com que a ideia da mortalidade seja algo repetido pelo homem em seus discursos sem que haja, muitas vezes, um discernimento sobre o que isso significa.

Desse modo, a afirmação da exterioridade do morrer em relação à subjetividade fundamenta o que, para Schumacher (2009), traduz-se em uma diferenciação entre admitir a morte como fim previsível, para o qual caminha todo ser vivo, e compreender que o Eu se inclui nesse espectro, assumindo para si a consciência de sua mortalidade e, ainda, da ausência de controle que isso implica. Considerando-se que uma ação não requer necessariamente a outra, o autor pontua que o fator necessário para o reconhecimento do homem como mortal é assumir uma perspectiva lateral diante desse acontecimento – a única que lhe é possível.

A esse respeito, Freud declara, em suas “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”, de 1915, que a negação da morte para o homem está atrelada à impraticabilidade de construir esse cenário para o Eu colocando-o em seu centro, pois, “por mais que tentemos imaginá-la, notaremos que continuamos a existir como observadores” (FREUD, 2010a, p. 230). Assim, como ser vivo, não é possível encarar a morte de frente, nem se fabular nessa situação porque isso escapa à mente humana na medida em que esta não sabe como conceber uma perspectiva futura em que o Eu não o seja, isto é, em que ele se exima de sua subjetividade para assumir uma posição de passividade e inexistência como o estado de morte exige. Reconhecer-se como mortal implica, portanto, um confronto com a morte que não pode ser protagonizado pelo sujeito enquanto tal, apenas vivido por meio de uma posição secundária, coadjuvante.

Nota-se um alinhamento da perspectiva freudiana à ideia da morte como um processo relacional. Tanto para o psicanalista quanto para outros estudiosos que se debruçaram sobre o tema⁸, é um ponto de acordo o fato de que a consciência da morte, o entendimento de si como mortal, não chega ao homem por sua própria vivência, mas sim resulta de uma vida em comunidade que permite ao sujeito observar a passagem do tempo para o outro e, percebendo-se como seu igual, entender que a vida corre de modo análogo para si. Esse aprendizado chega ao ápice quando esse outro morre, despertando mais profundamente o medo de um destino semelhante, posto que “a morte do outro evocará sempre a minha própria morte; ela

⁸ Essa posição acerca da experiência da morte foi discutida e assumida por filósofos como Wittgenstein, Lévinas, Merleau-Ponty – cujo ponto de argumentação retoma o posicionamento de Kant a respeito dessa lógica da não-experiência da morte – e pelo próprio Schumacher, cujo trabalho em torno da questão da morte embasa parte da discussão aqui efetivada. Aponta-se, porém, que a teorização desse experiencialismo é muito anterior e parte, inicialmente, de Epicuro, que pensa a morte como representativa do fim de toda experiência, isto é, anulando qualquer possibilidade do homem de experimentar seu estado (SCHUMACHER, 2009).

testemunhará minha precariedade, ela me forçará a pensar os meus limites" (RODRIGUES, 1965, p. 24).

É por meio dessa lógica que Schumacher (2009) desdobrará a relação entre o morto e o sobrevivente para pensar a experiência da morte para o sujeito e o impacto que ela produz em sua organização íntima. A princípio, o autor estabelece uma condição para esse processo, que é a existência de um grau de proximidade entre o outro e o Eu, fato por ele justificado ao afirmar que nem todas as mortes das quais o sujeito toma conhecimento são capazes de nele produzir uma comoção profunda. Nesse sentido, somente pessoas que sejam próximas e, principalmente, queridas possuem o potencial de engendrar reflexões em torno de uma experiência da morte. Isso porque é o laço afetivo e suas implicações que levarão à elaboração de um quadro em torno da perda e daquilo que ela representa para a identidade e a subjetividade do sobrevivente. Tal discussão se efetivará aqui, inicialmente, para pensar essa apreensão do morrer e o quanto ela ensina sobre a aniquilação do próprio Eu⁹.

No interior desse quadro interacional, é importante salientar que a proximidade embasa a construção de um "nós" entre o falecido e o sobrevivente, o que implica a existência de uma comunidade, bem como de uma identidade comum¹⁰. Entende-se que os dois indivíduos estruturam parte de suas vidas mediante a presença do outro em seu cotidiano, o que envolve desde a partilha de espaço e hábitos até a criação de sonhos e projetos que ultrapassam a esfera individual e se instauram de um modo conjunto, gerando uma subjetividade que se apoia nessa outra presença. A morte, nesse panorama, promove o rompimento desse vínculo e instaura um conjunto de perdas que podem ser pensadas de modo espelhado, tanto para um quanto para o outro, possibilitando que o sobrevivente sinta uma privação profunda não só pelo ente perdido, mas por uma parte de si que morre junto dele, como bem apontou Freud (2010a, p. 236) ao afirmar que "na sua dor, ele teve que aprender que também ele podia morrer, e todo o seu ser revoltou-se contra tal admissão; pois cada um desses amores era um pedaço de seu próprio amado Eu". Por ser uma via dupla, a separação do ser amado funciona como medida para o sujeito entender, ainda que lateralmente, uma face do morrer.

⁹ Posteriormente, na seção reservada aos trabalhos do luto e sua organização, essa relação com o ente falecido será observada pelo viés da ausência e da reestruturação que ela demanda à subjetividade do enlutado.

¹⁰ Robert Nozick trabalha esse compartilhamento e esclarece que se trata de uma expansão da identidade, de um modo que ela seja comum aos indivíduos que a construíram. Esse movimento parte, segundo ele, de um desejo de possuir o outro como se possui a si mesmo, mas sem dominá-lo ou retirar dele sua autonomia. Há uma espécie de contiguidade que age na formação dessa identidade comum que, em dada medida, alimenta a identidade individual (SCHUMACHER, 2009, P. 152-153).

A dor e a revolta que surgem no íntimo do sujeito são, portanto, ambivalentes, pois apontam para a lacuna deixada por esse ente querido que não pode mais desempenhar funções nessa relação, como será observado mais adiante nesse capítulo, e indicam, ainda, uma consciência de impotência, já que também não será mais capaz de realizar coisa alguma quando seu prazo de vida expirar. Tal posição se reafirma, para o sobrevivente, na constatação de que os sonhos tecidos em conjunto por esse “nós” se tornaram, com a morte desse outro, sonhos individuais cuja realização cabe, agora, apenas a si. Essa situação o leva a crer no mal que a morte pode representar para o outro e para si, pois permite apreender que morrer "é para o próprio sujeito, antes de tudo, uma privação de sua existência, substrato necessário à aptidão para realizar as possibilidades, projetos, esperanças, interesses e desejos e projetá-los no **porvir**" (SCHUMACHER, 2009, p. 236, grifo do autor).

Assim, a responsabilidade que recai sobre o Eu, por sobreviver, de dar continuidade a projetos coletivos o coloca frente à constatação de que ele também deixará pendências e dependerá de alguém, se não para concluir suas realizações, para conferir significado a elas como resultado de um trabalho interrompido. Nessa perspectiva, embora não saiba se o futuro trará benefícios, o homem não se vê capaz de pensar tal processo como menos do que prejudicial a si, fortalecendo sua recusa em aceitar a inexorabilidade do fim, mesmo ciente dele. Tal raciocínio encontra respaldo na contraposição da morte à vida, em que esta possui valor positivo por ser vista como um bem que permite ao sujeito dispor de inúmeras possibilidades, ao passo que a morte assume caráter negativo ao indicar, por excelência, um cessar de toda experiência, estabelecendo um limite intransponível e impedindo que o homem seja capaz de fazer aquilo que lhe é mais fundamental: viver.

A consciência a respeito dessa ruptura irremediável na subjetividade do ser, por sua vez, embora lhe permita apreender sua mortalidade, não necessariamente torna o indivíduo capaz de elaborar acerca da morte, pelo contrário, não raro produz um comportamento de gradativo silenciamento. Esse movimento pode ser verificado, por exemplo, na própria escolha linguística que marginaliza o uso do verbo morrer, criando eufemismos para apontá-lo, como “falecer” ou “partir”. Charles Wahl (1965) articula essa atitude discursiva à negação já mencionada da finitude e às defesas que o homem erige, muitas vezes sem se dar conta, para manter o reconhecimento desse evento à margem.

Essa realidade paradoxal em que a morte existe como acontecimento e estado dos quais o homem tem consciência e, ainda assim, permanece silenciada no cotidiano se deve justamente ao que dela se configura como intangível, indecifrável. Embora tenha sido objeto de reflexão por séculos, ainda faltam palavras que deem conta de definir o que é morrer; não

obstante haja uma compreensão de si como mortal, entender o que isso implica só é possível pela experiência coadjuvante da morte de terceiros. Ao mesmo tempo, apesar de ser relacional por implicar um outro como elemento fundamental para sua ocorrência, a consciência da morte se constrói como uma marcha solitária, uma vez que esse outro precisa estar ausente, deve ocupar a condição de não-ser-mais para que essa jornada de discernimento tenha início. Logo, a organização subjetiva desse complexo acontecimento para o Eu perpassa a esfera da negação que se sustenta no medo e na resistência a essa solidão imposta pela experiência essencial da morte do outro.

Nota-se, portanto, que se trata de um evento que tensiona as habilidades individuais do ser humano ao colocá-lo diante de uma situação de complexa apreensão e exigir-lhe que trace uma significação em meio à dor de compreender-se sozinho em tal tarefa. Em razão disso, é pertinente considerar uma perspectiva segundo a qual a morte assume um potencial traumático para o indivíduo que a confronta, principalmente quando se toma como base a lógica de que é preciso, para assimilá-la em seu próprio imaginário, passar pela morte de outro ser humano. Assim, a própria negação do morrer estaria contida em um quadro no qual esse ato-estado, que coloca em xeque a capacidade de processamento da subjetividade, ganha contornos reforçados por uma barreira psíquica que dificulta a manipulação de sua ocorrência pela mente, impedindo que o Eu complete sua perlaboração enquanto experiência.

2.1.1 O viés traumático da morte

Em um deslizamento do conceito médico para o campo da psicanálise, a noção de trauma, entendida como uma lesão provocada por choque violento de um elemento externo contra o corpo, passa a designar um evento que incide sobre o sujeito e, em curto espaço de tempo, promove um volume de estímulos que ultrapassa a capacidade normal de perlaboração do aparelho psíquico (FREUD, 2014, p. 293). Em outras palavras, trata-se de um dado acontecimento cujo potencial significativo extrapola a capacidade de compreensão, dificultando o processo de internalização dessa vivência pelo aparelho psíquico e delegando-a a permanecer como um elemento estranho no inconsciente. Dentre as condições para um evento ser categorizado como traumático – as quais perpassam tanto as circunstâncias psicológicas do indivíduo quanto a soma de ocorrências que poderiam ser simbolizadas de modo individualizado, mas que se tornam problemáticas ao se apresentarem sobrepostas –, existe uma questão em torno da natureza do acontecimento.

Situações que se manifestam como caso-limite e irrompem bruscamente no cotidiano do indivíduo violando suas proteções psíquicas, tal qual observado em contextos de guerra e de violência extremada em que a vida é ameaçada, são consideradas traumáticas justamente por promoverem um tensionamento máximo da subjetividade, dificultando o processamento da experiência. Em casos como os mencionados, a realidade diante da qual o indivíduo se encontra é marcada pelo inimaginável, uma vez que os limites daquilo que se considera aceitável e passível de ser realizado pelo homem são violados por um comportamento extremo, tornando essa vivência impossível de ser apreendida como tal. Esse processo está diretamente vinculado à capacidade de transposição do real para o domínio da linguagem, a qual é comprometida pela impossibilidade de descrever o evento traumático, colocando à prova o uso desse mecanismo de decifração do mundo.

Para Nicolas Abraham e Maria Török (1994, p. 128), esse impedimento da linguagem ocorre em razão da relação estreita entre o trauma e a introjeção. Esta representa o ato de conversão da experiência em palavra, desenvolvido pelo sujeito ao longo da constituição de sua subjetividade como estratégia para lidar com a ausência do objeto de desejo. A introjeção se torna, portanto, fundamental para o funcionamento da vida psíquica, possibilitando que haja a apreensão constante da realidade. No interior dessa lógica, o trauma age criando um entrave a esse processo, fazendo com que o Eu se retraia frente à perlaboração do ocorrido e este permaneça encapsulado em uma delicada posição temporal de evento-pretérito-sempre-presente, prendendo o sujeito em uma revisitação dessa vivência indizível¹¹. Conseqüentemente, a percepção de mundo pós-trauma se constrói marcada pelo rastro desse elemento ainda latente no inconsciente.

Tal conjuntura opera de maneira singularizada no aparelho psíquico, gerando respostas traumáticas únicas em indivíduos que podem ter passado por uma mesma situação, como no caso de catástrofes históricas como a *Shoah*. Há, sim, sintomas característicos que unem as diversas experiências, como o sonho da incomunicabilidade – relatado com frequência por sobreviventes¹² –, mas o bloqueio da introjeção e o modo como o rastro desse evento

¹¹ Essa relação entre a não-elaboração e o tempo se desdobra no modo como a memória do trauma se constrói e se apresenta no cotidiano de cada um, no entanto, compete a uma discussão que está reservada para o quarto capítulo, no qual será estruturado o vínculo entre a memória, o trauma e a narração resultantes da experiência do luto.

¹² Em *É isto um homem?*, Primo Levi (1988) descreve um sonho que lhe fora frequente durante sua estada em Auschwitz e do qual outros companheiros também partilhavam, em que, estando novamente em casa, colocava-se a narrar a miséria e a violência experienciadas no campo e se deparava com a indiferença de sua família. Para Sándor Ferenczi (1992), o sono é um dos estados em que o trauma se manifesta, trazendo à tona desejos que estão em conflito com a não-resolução traumática, como no caso da necessidade de narrar que é confrontada pelo desinteresse da comunidade e pela recusa à escuta.

impedirá a apreensão da realidade, promovendo ou não uma dissociação ou a criação de fantasias, é algo que se restringe ao domínio individual. Da mesma forma, acontecimentos de proporções sociais menores, referentes à esfera privada e não pública, podem configurar-se como traumáticos para quem os vivencia, desde que se mostrem como não-simbolizáveis para o sujeito.

Assim, pode-se afirmar que a morte do outro se configura como um trauma para o indivíduo, uma vez que promove uma desestabilização da própria noção do Eu, o que se mantém aquém da capacidade psíquica de reelaboração. Nesse sentido, a fratura que a perda instaura no universo individual de crenças assume uma profundidade proporcional ao grau de proximidade entre o morto e o sobrevivente, de modo que a morte de pessoas mais íntimas ou que assumiam papéis afetivos mais importantes desperta respostas emocionais mais violentas e penosas (PARKES, 2009). Entende-se que isso ocorre porque o enlutado organizou seu lugar social e parte de sua subjetividade tendo como referência a figura desse ente agora morto, tornando mandatória uma reestruturação íntima a partir de sua ausência.

Tal processo, além de difícil, exige do indivíduo, antes de tudo, entender a irreversibilidade da situação na qual se encontra e é justamente essa consciência da morte de alguém querido que extrapola, muitas vezes, sua capacidade de compreensão. Como discutido por Schumacher (2009), a morte do outro proporciona uma certeza da mortalidade, colocando o enlutado frente à irremediabilidade de sua própria morte, o que por si já configura uma verdade complexa de ser assimilada por trazer à superfície toda a fragilidade da vida humana. Somado a essa primeira constatação, surge o fato de que uma parte importante foi arrancada do indivíduo no formato desse outro, rompendo com a noção do Eu que lhe conferia segurança. Logo, a distensão emocional provocada pelas subseqüentes reformulações que a realidade institui é vista como uma sobrecarga que pode levar a consciência a fechar-se em uma recusa à simbolização.

O que essa conjuntura coloca em xeque é, precisamente, a identidade erigida em comum com o enlutado, a qual se sustentava no compartilhamento de afetos e vivências. Com a quebra desse vínculo, o sujeito se vê diante de um vazio provocado pela ausência do outro e também pela dificuldade de reconhecer-se como indivíduo, uma vez que se encontra fragmentado pela perda. Concomitantemente, a realidade age impondo a morte como um novo elemento que, nesse contexto, encontra resistência da psique para ser assimilado, pois aceitá-lo significa justamente compreender que essa falta experienciada se tornará imutável. A mente, então, erige um escudo em torno da subjetividade ferida, protegendo-a contra a verdade dessa morte, em uma permanente rejeição ao real externo.

Desse modo, assim como todo evento traumático exige um movimento de perlaboração que perpassa sua decifração e transposição para a linguagem, de forma a ser apreendido pela consciência e recolocado na subjetividade, a morte do outro traz a mesma demanda. Será o luto, enquanto processo, que colocará o sujeito em embate direto com a realidade da perda, permitindo que esta seja dissecada e exaustivamente revisitada, até poder ser integrada à ordem cotidiana do enlutado, permitindo-lhe uma reorganização de seus afetos mediante essa nova ausência. A sobrecarga de estímulos gerada pela morte será trabalhada ao longo do período de enlutamento, a fim de que as neuroses¹³ resultantes de seus resíduos não interfiram na recuperação da subjetividade fraturada.

Observa-se, portanto, que a ligação aqui estabelecida entre trauma e luto está pautada na ideia de que este último se coloca como uma porta de acesso para que o indivíduo possa confrontar o primeiro. Não se trata, porém, de um enfrentamento que leve a uma espécie de apagamento do trauma ou de sua memória, mas sim de um movimento que permita reconhecer essa ocorrência e levá-la à consciência para que, assim, possa participar ativamente da construção da realidade do sujeito, ainda que essa ferida mantenha em si algo de intangível. Para que esse trajeto se delinee na presente discussão, porém, é necessário perpassar a esfera do luto e compreendê-lo em sua economia afetiva a fim de que seja possível notar como se processará a posterior perlaboração do trauma por sua via.

Dito isso, este capítulo se organiza em torno das formas como o trabalho de luto é arquitetado nas narrativas do *corpus*. Em um outro momento, reservado para o quarto capítulo, essa discussão será retomada por meio do trabalho da memória e de sua ação no processo de elaboração do trauma provocado pela perda; então, o foco se voltará para a mobilização do trauma como ferramenta de leitura a fim de observar justamente de que modo o luto permitiu a (re)construção do passado via linguagem e a gradativa reflexão acerca dos sentidos que a ausência do outro assume na subjetividade das personagens.

2.2 A morte do outro: um pesar silenciado no tempo

¹³ Nessa perspectiva, a neurose é conceitualizada como um conflito resultante da interposição de um elemento externo à relação entre o Eu e o objeto de desejo, proporcionando uma interferência no processo de direcionamento da libido, uma vez que esse corpo estranho aponta para uma realidade que contraria o investimento amoroso do Eu (ROUDINESCO, 1998, p. 536). No caso da morte, seu reconhecimento se coloca como um sinal que aponta para a realidade na qual a ausência do outro – nesse caso, objeto de desejo – indica a necessidade de um rompimento no investimento libidinal.

O luto, como reconhecimento e manifestação de sentimentos pela perda, é parte integrante da ritualística da morte e se faz presente em todas as sociedades, pois é “a face pública do pesar”¹⁴ (PARKES, 1988, p. 53). No Ocidente, essas demonstrações direcionadas ao outro passaram por uma série de transformações ao longo dos séculos, em função da forma de pensar e sentir a morte como acontecimento social, seguindo uma curva que vai de sua espontânea experimentação até sua proibição por decoro e seu enclausuramento na solidão do lar, reflexo de um processo de silenciamento das manifestações públicas e dos discursos sobre a morte no correr dos séculos.

Em *História da morte no Ocidente*, Philippe Ariés (2017) direciona parte de suas discussões acerca da morte para a questão do luto e aponta que, até meados do século XII, o pesar era demonstrado sem restrições, fosse acompanhado de choro ou de arroubos de violência pela raiva sentida com a perda. As emoções que permeavam o momento da despedida de um familiar não eram vistas de modo negativo ou incômodo, posto que sinalizavam a importância que essa pessoa possuía em seu círculo, o quanto era querida e a dor que sua ausência deixava. No século XIII, porém, já se estabelecem os primeiros indícios de um controle acerca do luto e de suas manifestações por meio de uma ritualização voltada às aparências dessa dor e às suas funções na sociedade. Houve, então, a instituição dos códigos de vestimenta e de hábitos, como também a determinação de um período de reclusão reservado à vivência do pesar. Assim, com a constatação da morte, a residência passava a ser preparada para sinalizar o luto enquanto os familiares se retiravam, delegando o papel de prantear o falecido às carpideiras, que se destacaram como profissionais responsáveis por acompanhar os cortejos fúnebres.

Tais modificações possuíam uma dupla finalidade: por um lado, a organização metódica centrada no luto garantia um resguardo da figura do morto, pois sancionava à família um período durante o qual seus membros deveriam manifestar a dor e mostrar o respeito que sentiam pelo ente perdido por meio de um recato social. Impedia-se, assim, que essa morte fosse esquecida demasiadamente rápido. Por outro lado, a reclusão familiar era uma forma de permitir que seus membros vivessem os sentimentos controversos que o luto pode provocar, ao passo que também estabelecia um controle dessa expressão por uma cartilha social que motivava parentes e amigos a constantemente visitarem a casa e, desse modo, evitarem que os enlutados tivessem tempo para remoer excessivamente a perda e entregar-se a suas emoções. Observa-se, já nesse momento, uma necessidade de reduzir a

¹⁴ No original: “*the public face of grief*”.

intensidade com que se manifestavam os sentimentos, a fim de que estes não provocassem desconforto ou mesmo se estendessem além do que era visto como recomendado, como se houvesse um tempo máximo para o enlutamento.

Essa ritualística segue por séculos, agindo em paralelo com um crescente anseio pela preservação material da memória do morto por meio das sepulturas, demonstrando apego à sua identidade, processo este que é observado a partir da segunda metade da Idade Média entre os séculos XII e XV, em que Ariés (2017, p. 59) indica a intensificação de uma "consciência de si mesmo" que confere ao moribundo uma percepção de sua existência de modo desvinculado do coletivo, permitindo que ele apreenda a dimensão de sua solidão enquanto sujeito diante da morte. Essa mesma individualização em relação à comunidade promove, na esfera do luto, uma intensificação do medo da perda, pois, como discute Allan Kellehear (2016) em *História social do morrer*, há uma compreensão cada vez maior de que não é somente a representação física do sujeito que está sendo enterrada com sua morte, mas sua construção social, sua identidade no interior de uma comunidade e o papel por ele desempenhado nesse grupo. Essa consciência ampliou a dor da perda e gradativamente dificultou o cumprimento do luto nos moldes rigorosos impostos socialmente. Em decorrência disso, ocorreu, no século XIX, uma perda do controle sobre as manifestações do pesar, marcando esse período com um “exaltado ‘dolorismo’, de manifestação dramática e mitologia fúnebre” (ARIÉS, 2017, p. 230).

Apesar das permanentes tentativas de conter as dores em torno da perda, foi apenas no século XX que o movimento de gestão do luto se transformou em sua interdição, repetindo o tratamento conferido à temática da morte¹⁵. É importante observar que a compaixão, anteriormente voltada à figura do morto, transferiu-se, por meio do respeito ao luto, à família, principalmente em razão da percepção de que são os membros vivos do grupo aqueles a quem resta o pesado fardo de conviver com a perda e a permanente ausência do falecido. Esse movimento, no entanto, não impede que a piedade se converta, gradativamente, em intolerância, uma vez que as manifestações extremadas de dor podem ser assustadoras para os que nunca experimentaram sentimento semelhante. Coloca-se, então, um véu sobre a morte e sua ritualística, como forma de retirar da vista a causa do incômodo.

¹⁵ Ariés (2017) aponta o estabelecimento de um gradativo ocultamento das manifestações em torno da morte a partir de meados do século XIX, transformando os discursos sobre ela em algo cuidadosamente removido do cotidiano, principalmente na esfera pública. Por conseguinte, tal processo afetou a experiência do luto, sobretudo fora do espaço privado do lar, promovendo uma espécie de silenciamento dessa experiência do pesar.

Desaparecem, aos poucos, as demarcações do luto na indumentária cotidiana, ao menos no Ocidente – recorte geográfico considerado aqui – e a reclusão torna-se uma questão de cunho moral, com o enlutamento resguardado subjetivamente, sem os períodos de afastamento social antes respeitados com rigor. De acordo com Ariés (2017), há, no curto tempo de uma geração, a rápida inversão de valores segundo a qual se torna inconveniente demonstrar publicamente os sentimentos acerca da morte sob a pena de ser visto pelas lentes da morbidez. O tempo do sofrer fica restrito às curtas horas em que o morto é velado, durante as quais a emoção ainda se faz livre. O antropólogo Geoffrey Gorer (1965), em uma partilha de sua própria experiência, reconta aos leitores de seu livro *Death, grief, and mourning* a censura sofrida na infância ao relatar a uma professora a dor sentida pela morte do pai, acompanhada do pensamento de que não se considerava mais capaz de ser feliz; a resposta rígida da mulher, acusando-o de ser mórbido, mostra que nem mesmo as crianças tinham suas emoções aceitas sem reservas. Na esteira do novo código de conduta instituído no século XX,

Os parentes dos mortos são, então, coagidos a fingir indiferença. A sociedade exige deles um autocontrole que corresponde à decência ou à dignidade que impõe aos moribundos. No caso destes, como no do sobrevivente, é importante nada dar a perceber de suas emoções (ARIÉS, 2017, p. 239).

Nessa perspectiva, as manifestações do luto passam a ser reservadas ao interior da casa familiar e ao momento do funeral. Assim como ocorreu com a morte, foi exigido que o enlutamento se tornasse socialmente imperceptível, sem considerar as consequências que tal conduta poderia suscitar no cotidiano do grupo marcado pela perda, as quais envolviam prejuízos à saúde mental e física dos indivíduos. Esse aparente descaso com o campo emocional está vinculado a uma recusa de enxergar os impactos que a morte do outro – enquanto evento traumático para o sobrevivente – pode provocar na psique sob a forma de transtornos ou da complexificação do quadro de luto, uma vez que esse trabalho de expressão da dor voltada à perda é frequentemente observado, em sua face social, como um rito demarcado com o qual se convive apenas por um breve período de tempo e do qual o sujeito se retira para retomar seu cotidiano. Contudo, com as modificações sofridas durante os séculos e com o descarte de uma reclusão pessoal voltada à vivência da morte, as pessoas são mergulhadas na imediata necessidade de enfrentarem suas obrigações como se não houvesse ocorrido nenhuma suspensão traumática da ordem diária. Desse modo,

A proibição do luto leva o sobrevivente a aturdir-se com o trabalho ou, ao contrário, a atingir o limite da loucura, a fingir que vive na companhia do

defunto, como se este ainda estivesse presente ou, ainda, a colocar-se em seu lugar, a imitar seus gestos, palavras e manias e, por vezes, em plena neurose, a simular os sintomas da doença que o matou (ARIÉS, 2017, p. 240).

Tal colocação não indica que todos os processos de luto originam quadros graves, mas aponta a necessidade de observar que o indivíduo vivendo essa experiência deve ser visto como alguém que pode precisar de apoio em razão de sua fragilidade emocional, situação essa que não é contemplada em função da minimização da dor psíquica que delega os enlutados a sofrerem em silêncio. Teme-se, hoje, falar sobre morte, sobre perda e até mesmo lembrar o falecido diante de seus familiares, como se essas menções, além de romperem com o tabu que se tornou esse tema, pudessem agravar a tristeza e intensificar o pesar, enquanto o silenciamento e o isolamento reservados ao enlutado é que podem ser o verdadeiro mal praticado.

2.2.1 O processo de luto: trabalho de um amor perdido

A dor pela morte de uma pessoa amada, quando chega, não se parece nada com o que esperávamos. [...] A dor pela morte de uma pessoa amada é diferente. Não há distância. Vem em ondas, paroxismos, apreensões súbitas que enfraquecem os joelhos, cegam os olhos e cancelam a normalidade da vida.

Joan Didion, *O ano do pensamento mágico*

A dor pela perda de uma pessoa amada é o cerne da reflexão de Joan Didion (2021) ao longo de seu livro *O ano do pensamento mágico*, no qual reconta a experiência do luto vivida pela morte de seu marido, o escritor e roteirista John Gregory Dunne. Inúmeras vezes a autora aponta a dificuldade e o tempo que lhe custou conseguir lidar com a ausência que se fazia presente diariamente e com a verdade de que, por mais que desejasse, seu esposo não voltaria para casa. A discussão empreendida em seu relato, por vezes amparado em falas da literatura médica e em outros textos centrados na perda, coloca em evidência o processo de luto que se faz presente para quem se defronta com a morte de pessoas próximas.

Em seu clássico ensaio “Luto e melancolia”, de 1915, Sigmund Freud (2011, p. 47) apresenta o luto nos seguintes termos: “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc”. Diante dessa colocação, observa-se que não há uma restrição do luto ao sentimento da

tristeza, embora essa seja uma das principais emoções sentidas pelo enlutado. Em uma série de notas cuidadosas, a tradutora Marilene Carone, responsável pela versão do texto aqui utilizada, esclarece essa associação, voltando-se ao uso dos vocábulos originais do alemão *Trauer* (luto) e *traurig* (triste), ao indicar que o segundo, um adjetivo, deriva do primeiro e gera uma relação semântica que tende a se estender para as demais línguas, justamente pela confirmação, na prática, de que o luto é marcado por uma tristeza profunda naquele que o experiencia.

Outro ponto que a definição dada por Freud (2011) incita a considerar com cuidado está no que diz respeito à morte enquanto acontecimento, pois o psicanalista não faz uso dessa palavra, colocando em seu lugar o vocábulo “perda”. Isso suscita a ideia de que o luto em função da morte é uma de suas faces, uma vez que o autor menciona outros elementos que podem despertar esse trabalho quando retirados do sujeito, como a pátria, indicando que o problema reside no movimento de afastamento do ser em relação àquilo que foi perdido e na reação dele decorrente. Assim, pode-se pensar no luto como um processo que acompanha a perda de um vínculo que não pode ser recuperado, ainda que não tenha sido rompido em função de um aniquilamento como a morte.

Dessa conjuntura resulta ao sujeito uma condição emocional caracterizada principalmente pelo intenso pesar, ao qual se somam um

[...] estado de ânimo doloroso, a perda de um interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto (FREUD, 2011, p. 47).

Nota-se, portanto, uma espécie de distanciamento do indivíduo em relação ao cotidiano e sua continuidade após rompido o vínculo que o atava a esse outro. A manutenção de tal estado é subjetiva e se estende pelo tempo necessário até que seja elaborada intimamente uma nova realidade na qual a ausência sentida não seja mais tão aterradora a ponto de paralisar a vida. Nesse ínterim, o processo discutido por Freud (2011, p. 47) e por ele denominado “trabalho de luto” é justamente a desvinculação, o gradativo desligamento entre o sujeito e o objeto de desejo, que só se completa quando há a compreensão de que o elemento alvo da afeição, do amor, não está mais ao alcance desse Eu e, assim, não pode mais cumprir esse papel por ter sido retirado de sua realidade. Em suas palavras, “o luto leva o ego a renunciar ao objeto, declarando-o morto [...]” (FREUD, 2011, p. 83).

Freud (2011) aponta que a base do trabalho de luto está na retração da libido vinculada ao que ele chama de objeto. Essa libido pode ser pensada como toda a energia psíquica que se direciona a alguém ou algo e é ela que deve ser removida ou redirecionada a outro elemento. Tal movimento se cumpre gradativamente, conforme o sujeito se ajusta à verdade da morte, seja esta metafórica ou não; ou seja, é um processo de contínuo convencimento sobre a perda e a impossibilidade de sustentar o laço afetivo, durante o qual

Em cada uma das recordações e situações de expectativa que mostram a libido ligada ao objeto perdido, a realidade traz à tona o seu veredicto de que o objeto não existe mais e o ego, por assim dizer, indagado se quer compartilhar esse destino, deixa-se determinar pela soma de satisfações narcísicas dadas pelo fato de estar vivo, e desfaz sua ligação com o objeto aniquilado (FREUD, 2011, p. 77-79).

Desse modo, o trabalho de luto torna-se lento e impreciso em sua duração, posto que exige do enlutado uma cuidadosa reavaliação, em seu inconsciente, de sua relação com o objeto perdido – que a partir desse ponto será pensado, aqui, como sendo uma pessoa, de fato. Dependendo do modo como essa ligação foi rompida, se houve uma morte que foi antecipada em um diagnóstico clínico ou se ocorreu uma partida repentina, e o tipo de conexão existente entre as partes, o luto pode se complexificar e demandar ajuda especializada para se cumprir. Em razão disso, apesar de alguns autores estabelecerem fases e possíveis respostas cognitivas a esse trabalho (SHUCHTER e ZISOOK, 1993; WEISS, 1993), sua persistência e os comportamentos diante da perda são insondáveis, dada a sua natureza subjetiva.

Sob essa perspectiva, um dos fatores determinantes na duração e na intensidade do luto é precisamente a importância da pessoa perdida, o posto que ela ocupava entre os afetos do enlutado, pois será esse valor atribuído ao objeto de amor que indicará o grau de dificuldade do sujeito para aceitar a realidade de sua ausência e desligar-se dele. Freud (2011, p. 79-81) pontua, mais ao final de seu ensaio, que:

Se o objeto não tiver para o ego um significado tão grande, reforçado por milhares de laços, sua perda não se prestará a provocar um luto ou uma melancolia. Essa característica da execução minuciosa do desligamento da libido dever ser portanto atribuída, do mesmo modo, tanto à melancolia quanto ao luto, e provavelmente se apoia nas mesmas relações econômicas e serve às mesmas tendências.

Esse é um ponto de concordância entre autores posteriores ao médico austríaco, visto que o impacto provocado pela perda e a complexidade de sua perlaboração são dimensionados levando em consideração a natureza do vínculo que havia entre o sujeito enlutado e o ente

perdido. O caráter dessa relação servirá de base para que o ego entenda o quanto de energia precisará dispender na retirada da libido e o quão trabalhoso esse processo será. Em seu ensaio “Loss and recovery”, Robert Weiss (1993) afirma que há uma diferença entre os tipos de relacionamento que podem, após uma morte ou perda, estimular uma reação que demande o luto, estando esse vinculado às relações consideradas primárias. A fim de esclarecer o que está sendo pensado nessa categoria, o sociólogo aponta dois modelos básicos: “relações de apego” e “relações de comunidade”¹⁶; dentre esses, as ligações que se encaixam no primeiro são aquelas capazes de promover um pesar mais acentuado e apontam para os laços entre pais e filhos, companheiros amorosos, aprendizes e mestres que lhes são muito próximos, e, por fim, os relacionamentos forjados por um apego extremado. Segundo ele, a proximidade é decisiva, o que explicaria porque até mesmo o falecimento de certos familiares pode promover tristeza, mas não necessariamente um luto.

Tal posicionamento é corroborado por Colin Murray Parkes, em seu livro *Amor e perda* (2009), no qual discute as raízes e os desdobramentos clínicos do luto por meio de um estudo das relações erigidas entre os sujeitos enlutados e aqueles por quem sofrem. Seu trabalho na psiquiatria é voltado ao atendimento de pacientes cujo luto evoluiu para quadros mais complexos, centrados na dificuldade de lidar com a morte em razão da intensidade ou da instabilidade de suas ligações emocionais com o falecido. Um dos pontos de partida de sua discussão, que também é importante aqui, é o estabelecimento de uma equiparação para os termos centrais que definem esse tipo de vínculo, uma vez que há diferentes terminações surgidas de acordo com o correr dos anos, com o avanço dos estudos e mesmo em função da vertente seguida¹⁷. Para todos os efeitos, o principal a ser observado no presente trabalho é a equivalência que se traça entre “libido”, vocábulo utilizado por Freud em seus estudos, e “apego”, termo cunhado por John Bowlby em 1969¹⁸, para pensar a afetividade que é direcionada ao outro e alimentada nas relações.

Parkes (2009) articula sua discussão em torno da ideia de que os vínculos existentes entre as pessoas são forjados de maneira única, por uma espécie de troca que se efetiva entre essas partes, tornando, em decorrência disso, as perdas ocorrências especialmente dolorosas e estressantes subjetivamente, tensionando a habilidade psíquica de compreensão. É essa

¹⁶ No original: “relationships of attachment” e “relationship of community”.

¹⁷ Dentre os termos mais observados estão “libido”, termo freudiano, “relações objetais”, cujo uso é destacado como o mais corrente na atualidade, e “apego” (PARKES, 2009, p. 14).

¹⁸ Bowlby traz o apego como ideia central de seu trabalho *Attachment and loss*, uma trilogia composta pelos volumes *Attachment* (1969), *Separation* (1973) e *Loss* (1980), nos quais ele expande a proposta das relações, considerando estágios diferentes que incluem justamente as separações e perdas que ocorrem ao longo da vida (PARKES, 2009, p. 21).

mesma individuação dos laços que torna complexo o redirecionamento do afeto – ou da libido, para pensarmos nos termos freudianos – a outro ser ou objeto de amor, posto que, embora possa ser emulada uma relação semelhante após a perda, as trocas não se dão com as mesmas particularidades e, portanto, não atingem a mesma intensidade. Um exemplo disso é a morte de um filho seguida, tempos depois, pelo nascimento de uma nova criança no núcleo familiar; ainda que sejam direcionados amor e cuidados a essa criança, ela não substitui o vínculo existente que foi perdido, mas cria um novo, com uma estrutura própria que será, invariavelmente, permeada pela sombra da perda.

O autor explica que o apego, elemento central para pensar a afetividade em seu trabalho, é gerado nas primeiras relações que o ser humano desenvolve, geralmente com os pais ao longo dos anos iniciais da infância. As respostas emocionais e o cuidado voltado à criança contribuirão na formação de apegos seguros, os quais conferem ao sujeito uma confiança maior em si e no outro, ou de apegos inseguros, que proporcionam uma confiança frágil ou mesmo sua ausência. Ao longo do crescimento e na vida adulta, os vínculos do indivíduo serão articulados tomando como base o apego que foi desenvolvido, resultando em relações que podem ser saudáveis, movidas por confiança e cuidado com o outro, ou em relações nas quais há um maior distanciamento entre sujeitos, dificuldade de entender as necessidades do outro e até, em muitos casos, uma dependência em demasia, geralmente resultante da insegurança estimulada na infância. Os relacionamentos marcados por essa instabilidade possuem uma tendência a instaurar lutos complicados e prolongados, podendo se tornar crônicos.

Há, entretanto, uma ressalva quanto a essa determinação, uma vez que o desenvolvimento de relações baseadas em um apego seguro não significa, necessariamente, que as perdas serão processadas de maneira menos conflitante. Parte da dificuldade ao lidar com o luto vem justamente do impacto gerado por ele nas relações, do esvanecimento de uma resposta afetiva quando os laços são rompidos de modo irremediável, logo, não há uma perda que não seja traumática para o sujeito quando se considera seus vínculos mais estreitos. Nessa perspectiva, a importância da distinção entre os apegos seguros e inseguros, bem como entre as relações que se constroem por meio de cada um deles, reside na necessidade de compreender que a evolução do luto para uma situação clínica grave pode ter suas raízes no processo inicial de formação dos vínculos e nos medos, inseguranças e dependências que foram aí gerados; tal percepção auxilia na observação do pesar e na seleção dos modos adequados de intervir em seu processo, caso necessário.

Diante de uma conjuntura na qual o luto torna-se passível de cuidados médicos, retoma-se as colocações de Freud (2011) sobre o assunto. Para o psicanalista austríaco, essa dinâmica de desligamento da libido é temporária, o que significa que o luto é um evento passageiro e, em função disso, não é visto por um viés patológico. De maneira semelhante, Parkes (2009) também não avalia o enlutamento como um quadro clínico, porém destaca, ao evidenciar a questão dos apegos, a constância com que um luto crônico ou conflituoso¹⁹ pode originar transtornos de ordem mental como a ansiedade e a depressão. Por essa razão, o gradativo silenciamento do luto e a conseqüente marginalização daqueles que o sofrem são fatores que impactam negativamente na situação em torno das perdas por morte, visto que promovem uma redução do apoio que a comunidade direciona ao enlutado e, em muitos casos, lança sobre esse sujeito um estigma que dificulta sua busca por ajuda, normalmente por sentir vergonha e ver-se minimizado diante de seu sofrimento emocional. Embora haja uma queda no interesse em relação ao mundo durante os trabalhos de luto, como apontado por Freud (2011), isso não implica uma ausência de consciência ou mesmo uma insensibilidade da pessoa perante o comportamento daqueles que a cercam, de modo que ela está, ao mesmo tempo em que tenta lidar com suas emoções, percebendo as reações de indiferença ou incômodo que sua dor gera. Essa situação intensifica as dificuldades de concluir o luto.

Em condições consideradas normais para tal processo, isto é, quando não há fatores que interferem estendendo ou dificultando em demasia a travessia do pesar, o sujeito é capaz de reorganizar seu cotidiano a partir da incorporação da ausência, de forma que ela permanece presente sem despertar uma instabilidade emocional que paralise a realidade. Esse movimento de retomada plena da vida após o período de luto é trabalhado por Parkes (2009) como uma conseqüência da reestruturação do que ele denomina “mundo presumido”, resultante de uma transição pela qual o indivíduo passa e que é concomitante ao desligamento da libido apontado por Freud (2011). O psiquiatra britânico caracteriza esse elemento como um modelo mental de mundo que pode ser pensado como verdadeiro²⁰ e é constituído pelas concepções que o sujeito adquire e formula a partir de suas experiências; ele aponta que:

Tudo o que consideramos garantido faz parte do nosso mundo presumido. Aí estão incluídas nossas concepções sobre nossos pais e nós mesmos, nossa habilidade para lidar com o perigo, a proteção que podemos esperar dos

¹⁹ O luto crônico é definido pelo autor como um luto intenso que se instala rapidamente e possui longa duração. O luto conflituoso, por sua vez, é caracterizado por uma demora em seu aparecimento, intensificando-se apenas certo tempo após a perda, e traz a raiva e/ou a culpa como fatores que o complicam (PARKES, 2009, p. 40).

²⁰ Aqui considera-se o mundo “verdadeiro” em oposição a mundos fantasiosos que podem ser criados pela mente ou mesmo àqueles que o autor chama de “temidos ou esperados”, os quais seriam modelos provisórios que atendem a propósitos de planejamento do sujeito (PARKES, 2009, p. 43).

outros (incluindo aí a polícia, o sistema legal e as pessoas ao nosso redor) e as incontáveis cognições que compõem a estrutura complexa de que depende nosso senso de significado e propósito na vida (PARKES, 2009, p. 43).

Desse modo, observa-se que as perspectivas do indivíduo encontram sustentação nesse “mundo presumido” que confere a ele a segurança necessária para desempenhar suas atividades cotidianas e dar continuidade a suas relações. No entanto, essas concepções não são fixas, estão em constante atualização, posto que precisam dar lugar às novas informações que são adquiridas ou modificar ideias que se mostraram equivocadas por alguma razão. Em outras palavras, apesar de ser um guia para a pessoa, esse mundo está em frequente transformação sem que isso seja incômodo para ela. Entretanto, há acontecimentos que elevam o nível de estresse e, nas palavras de Parkes (2009, p. 45), “desafiam nosso mundo presumido e provocam uma crise”, desestabilizando esse modelo mental e colocando à prova a segurança íntima do sujeito. A perda é um desses eventos e o luto dela decorrente é justamente aquilo que exigirá o reajuste da estrutura pré-concebida de realidade.

Nesse sentido, a morte do outro, em seu potencial traumático, promove uma retração no processo de atualização desse “mundo presumido”, uma vez que impõe ao sujeito uma nova situação que confronta toda a configuração dessa ordem psíquica. Diante disso, há uma resistência à assimilação da realidade ou mesmo à ideia de ausência, demandando do sujeito um trabalho maior ou mais extenso para promover essa reorganização a partir dos parâmetros da perda. Logo, a função desempenhada pelo luto, enquanto processo, é o de rearticular o presente às estruturas desse universo subjetivo, adequando a vivência do pesar às experiências que tecem o sujeito.

No interior dessa lógica, o período de desligamento da libido ocorre ao mesmo tempo em que a mente procura elaborar a informação da perda e do rompimento gerado por ela no vínculo entre o Eu enlutado e o outro. Assim, a compreensão, ainda que lenta, de que não é mais possível direcionar afeto e dedicar cuidado ao ser ausente é o que permite a reorganização do “mundo presumido”, agora de acordo com o vazio que ressoa no cotidiano e com a perspectiva de que a figura desse ente perdido ficará reservada ao campo da memória. Essa transferência de lugar direcionada ao objeto do luto, o entendimento de que ele não será apagado do mundo, mas sim realocado nas lembranças, é o passo que estimula o gradativo desapego em relação ao outro, consentindo que haja uma atenuação da dor.

Tal dinâmica se complexifica com a ameaça que a morte ou a perda simbólica proporcionam à noção de segurança engendrada pelo “mundo presumido”, pois há um medo de que essa repentina instabilidade no cotidiano se amplie ou mesmo se perpetue. E se outras

peessoas queridas também morrerem ou partirem? Na tentativa de criar estratégias que deem conta de possibilidades como essa, o processo de reestruturação íntima se retarda. Parkes (1988) pensa esse movimento sob a perspectiva da “transição psicossocial”, que exige do sujeito uma mudança de pensamento que se reflita na reformulação dos hábitos cotidianos, por isso a constante sensação de desorientação no cumprimento de atividades rotineiras durante o período de luto:

Durante um longo tempo, é necessário tomar cuidado com tudo o que nós pensamos, dizemos ou fazemos; nada mais pode ser dado por certo. O mundo presumido de repente parece ter se tornado estranho, hábitos de pensamento e comportamento nos frustram e perdemos a confiança em nosso próprio mundo interno (PARKES, 1988, p. 57, tradução minha)²¹.

Além disso, a quebra de vínculos afetivos instaura uma nova problemática que está vinculada à organização dos papéis desempenhados pelo sujeito em sua vida social. Acerca disso, em seu ensaio “Melancolia e criação” (2011, p. 18-19), a psicanalista Maria Rita Kehl faz uma observação essencial para compreender a situação na qual se encontra o indivíduo que sofreu uma perda:

Ter sido arrancado de uma porção de coisas sem sair do lugar: eis uma descrição precisa e pungente do estado psíquico do enlutado. A perda de um ser amado não é apenas a perda do objeto, é também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto. Lugar de amado, de amigo, de filho, de irmão.

De acordo com esse entendimento, o enlutado vive uma espécie de dupla desterritorialização que se dá em uma esfera íntima e simbólica. Primeiramente, há uma desocupação do lugar que estava preenchido pela pessoa falecida e, concomitantemente, há a perda de um lugar que ele próprio ocupava nesse universo subjetivo que construiu e o qual habitava juntamente a esse outro. Essas posições demarcadas guiavam a existência desse sujeito e agora perturbam sua subjetividade por precisarem ser repensadas e reorganizadas. O enlutado, portanto, é alguém que foi desterrado pela perda e, na temporalidade do luto, busca reaver seu lugar no mundo. Em decorrência disso, o trabalho de perlaboração do pesar dá início a uma espécie de deslocamento íntimo que objetiva recompor a identidade desse ser em reconstrução por meio da compreensão da perda e da realocação desse ente querido no espaço

²¹ No original: *For a long time it is necessary to take care in everything we think, say, or do; nothing can be taken for granted any more. The familiar world suddenly seems to have become unfamiliar, habits of thought and behavior let us down, and we lose confidence in our own internal world.*

reservado às memórias, como já mencionado, no qual ele ainda se fará presente sem exercer uma pressão emocional por sua ausência.

Essa desorientação gerada pela perda do lugar está diretamente vinculada ao fato de que, como parte na relação que estabelecia com a pessoa perdida, o enlutado estava acostumado a possuir uma resposta afetiva que vinha desse outro e que era determinante em sua vida cotidiana. Ademais, ele desempenhava um papel no universo subjetivo que habitava, no qual ele era, como aponta Kehl (2011), filho, companheiro, irmão, amigo ou mesmo pai ou mãe; em suma, ele tinha um posto que demandava dele um certo comportamento e um conjunto de ações aos quais sua vivência estava adequada. Todavia, a partida desse ser retirou-lhe repentinamente essas incumbências e, agora, há um vazio cotidiano que não vem apenas da ausência humana, mas da falta de um sentido para sua existência e para suas atividades na sociedade. Uma mãe que perde seu filho dedicará a quem os seus cuidados e o seu amor incondicional?

A segurança que se perde com o descompasso experimentado pelo “mundo presumido” está diretamente vinculada a essa desorganização do papel social desempenhado pelo enlutado, visto que ele condicionava sua vivência ao posto fixo que ocupava na vida do outro e que determinava a ordem de sua própria vida. Nesse sentido, torna-se mais clara a afirmação de Freud (2011), reforçada por Weiss (1993), de que o luto não acomete o indivíduo em função de qualquer morte, e sim daquelas que lhe retiram pessoas com as quais havia um laço mais estreito, um vínculo mais forte; são justamente essas as que ocupam as posições mais centrais no universo subjetivo, ditando uma ordem regular aos afetos e aos comportamentos humanos.

A essa desapropriação de funções soma-se, ainda, o encerramento de projetos e de possíveis futuros para esse sobrevivente. Da mesma forma que a morte priva quem por ela é levado de uma soma de possibilidades e experiências que figuravam em seu porvir, como observado por Schumacher (2009), aquele que permanece vivo vê ser retirada de si uma gama de sonhos e expectativas que foram gestados a partir do vínculo afetivo que possuía com o morto, da comunidade que formavam em seu “nós” e das vivências que construíram para si. Logo, para além dos lugares sociais e subjetivos que foram usurpados pela morte, também as ilusões de um futuro são tolhidas do Eu que atravessa o luto, indicando que a perda sofrida atinge um nível ôntico ao promover um abalo no alicerce dessa subjetividade.

Ao falar sobre a importância da ritualização da morte para os que estão ao redor de um moribundo, Kellehear (2016) está pensando justamente no que significa dar adeus a uma identidade que se constituiu como parte de um grupo e ao redor de quem foram erigidas

memórias coletivas vinculadas ao lugar por ela preenchido. Essa lógica diz respeito a indivíduos que ocupavam postos de destaque na sociedade como um todo, ao passo que também aponta para aqueles cujo papel era central em microcosmos como o doméstico. A necessidade de se preparar para dar adeus a alguém está voltada ao desligamento da dependência que há em relação à centralidade desse indivíduo na vida da comunidade, o que, porém, só é alcançado plenamente nos moldes do autor, e também naqueles propostos por Ariés (2017) ao pensar o próprio morto como alguém que preside a ritualística de seu falecimento, quando se trata de casos em que é possível antecipar a chegada da morte, a exemplo de pacientes terminais. Contudo, essa possibilidade não torna menos impactante a perda de lugar e o fato de que os enlutados são arrancados de seus papéis sociais.

Esse desnorreamento experimentado pelo sujeito em razão da perda de lugar no mundo permeia a leitura do *Diário de luto*, de Roland Barthes (2011), composto por fichas que contemplam o período de 26 de outubro de 1977 a meados de setembro de 1979 e cujo marco inicial se dá no dia seguinte ao falecimento de sua mãe, Henriette Binger. Entre notas que retomam o sofrimento materno com as longas noites de dor ou o modo como ela chamava por ele, surgem escritos que tentam desvendar as regras de um luto que não é igual para todos e, portanto, não pode ser medido pelas ferramentas humanas, como no dia 29 de outubro de 1977, em que Barthes (2011, p. 19, grifo do autor) reproduz um verbete que diz: “A **medida** do luto. / (Larousse, Memento): dezoito meses para o luto de um pai, de uma mãe”. Diversas são as passagens em que há entradas discutindo o enlutamento, sua imutabilidade e o modo como ele não se desgasta por ser descontínuo, indicando tentativas de compreender, ainda, porque a tristeza e o pesar sentidos não tinham fim, mas se reavivavam de tempos em tempos.

Somam-se a essas, fichas nas quais a solidão do apartamento em Paris recai sobre Barthes, contrastando fortemente com a necessidade de ali permanecer, pois é o espaço no qual a memória de sua mãe está alojada, como se mostra em parte da anotação do dia 18 de agosto de 1978, quando escreve: “Viajar é separar-me dela – ainda mais agora que ela não está mais aqui – que ela não é mais do que o mais íntimo do cotidiano” (BARTHES, 2011, p. 186). Há uma gradativa constatação de como a mãe foi se incorporando a ele pela dinâmica cotidiana dos hábitos que se organizavam no interior da casa, enquanto procura entender o desconforto que sente ao afastar-se desse espaço que, apesar de lhe causar dor, é o único em que consegue permanecer por longos períodos de tempo.

Em dado momento, Barthes relaciona o incômodo que sente em outras localidades com a ausência de um lugar próprio, o que é logo articulado por ele à necessidade de estar no mesmo espaço habitado pela memória de sua mãe. Essa urgência está vinculada ao papel

desempenhado por tanto tempo como seu cuidador, durante os seis meses em que ela esteve doente, e como companhia permanente ao longo dos anos. O escritor afirma, logo no primeiro mês de luto, ter perdido seu “refúgio” e, embora relacione essa palavra à dimensão geográfica – Paris, Gabès, a suspensão espacial da viagem – o termo aponta também para sua subjetividade que está desalojada e que voltará a sentir-se em casa apenas quando se unir à figura materna pela repetição de seus hábitos na solidão reclusa de seu apartamento.

Essa dor que a compreensão da perda impõe ao autor em seu novo papel, o de filho enlutado, é pungente e ressoa do início ao fim nas páginas de seu diário, manifesta-se na escrita em ondas que arrebatam nas passagens mais breves, como as que marcam os dias de profundo choro, e inundam trechos mais extensos nos quais a perda começa a se desenhar no desejo premente de escrever sobre a mãe, torná-la eterna por meio de seu trabalho. Entre um e outro, a constante lembrança de que experimentar o luto é, para ele, enfrentar “a longa série dos tempos sem ela”, em um mundo em que tudo o mais perdeu a cor e a capacidade de lhe despertar afeição ou mesmo interesse, exceto a possibilidade da escrita.

2.2.2 Representações narrativas do luto: entre vínculos perdidos e lugares arrancados

Uma das inquietações de Barthes sobre o uso da palavra escrita para dar voz à experiência do luto era o quanto esse processo se aproximaria ou serviria à literatura, talvez pela potencialidade de sua crueza, ou pelo fato de que a transformação dessa dor em matéria narrada permanece à sombra de um eu criador que é o próprio enlutado, borrando os limites da ficcionalidade. Estando a morte no patamar das irremediabilidades da existência humana, ela permeia a literatura como um de seus grandes temas e, na forma do luto e de sua vivência, se transformou em força motriz para a narrativa de diversos escritores ao longo dos tempos, seja incorporada à trajetória de personagens ficcionais que se dedicam a recontar a lenta passagem de suas dores, seja em relatos autobiográficos sobre os dias de ausência e o domínio do pesar imposto ao cotidiano. A palavra, só ou de mãos dadas à imagem, tem verbalizado a dura quebra das subjetividades e o esfacelamento dos papéis que ocupamos nesse universo que erigimos em torno daqueles que amamos e a quem nos dedicamos.

No recente *Lili*, subtítulo “novela de um luto”, Noemi Jaffe (2021) transpõe para a escrita autoficcional o luto pela morte de sua mãe, falecida no início de 2020, e o duradouro movimento de recuperação íntima dessa perda. Uma sobrevivente da *Shoah*, Dona Lili viveu por muito tempo no oscilante campo entre a vida e a morte, esta última se alardeando diversas vezes antes de vir buscá-la definitivamente aos 93 anos, como conta Jaffe (2021) nas

primeiras páginas de seu relato. A condição de saúde debilitada que prendia Lili à vida, quase se convertendo em morte para depois voltar a estagnar-se na perpetuação desse “quase”, mergulhou a autora-narradora em um estado de prévia aceitação da perda, uma antecipação do luto que se manifesta narrativamente em constatações como a de que, por muito tempo, sentiu a morte da mãe “como se estivesse vendo e conversando com uma pessoa não completamente viva” (JAFFE, 2021, p. 21). Ela chega a afirmar: “por tanto tempo tive pressa pela morte dela, mas nos últimos dias eu só queria que demorasse para sempre” (JAFFE, 2021, p. 10), sinalizando ao leitor uma dificuldade íntima de observar a situação da mãe e a perspectiva de sua morte, em razão do anseio que ela gerava – à morte segue o descanso do doente – juntamente com o pesar e a dor da ausência.

Essa ambivalência de sentimentos em torno da perda leva a Noemi-narradora a ponderar as significações da figura de Lili, a primeira delas advinda do papel de mãe, que é posto pela autora como resultado de um tornar-se efetivado no “desvio insustentável do amor” (JAFFE, 2021, p. 13) que é amar o filho e dedicar-se incondicionalmente a ele. Permitir-se receber o nome de mãe. Esse é o chamamento encerrado com o luto, calado no íntimo dessa filha que passa os dias seguintes equilibrando a dor incomensurável e a aceitação racional da perda que espreita em casos nos quais há uma debilidade física avançada. Na impossibilidade de repetir uma vez mais a palavra “mãe”, Jaffe (2021) transforma sua narrativa nesse vocativo e refaz a figura perdida de Lili, enquanto procura elaborar em seu interior a nova ordem diária pautada na ausência, percebendo que esta abriu seus olhos para o quanto da morte já está presente na vida, a todo instante.

Nesse mesmo movimento de transposição do luto para as páginas literárias, também por um viés da autoficção, destaca-se o romance *O pai da menina morta*, de Tiago Ferro (2018), cujo mote narrativo é o falecimento de sua filha mais velha, em 2016, quando ela tinha apenas 8 anos e foi vitimada pela Influenza. O processo de experimentação da perda se constrói narrativamente por meio de uma estrutura fragmentária, na qual se misturam recursos verbais e imagéticos que apontam para um espelhamento do caos íntimo vivido pelo protagonista. Sujeito sem nome, apenas feito voz, o narrador coloca como ponto de partida do enlutamento o esfacelamento de sua identidade, agora convertida na alcunha de “o pai da menina morta” em razão da repercussão que teve a morte de sua filha em um contexto de tensão e descontrole diante de uma doença de caráter epidêmico.

É justamente a dimensão subjetiva do autorreconhecimento desse pai que será destrinchada ao longo do romance que toma a forma de listas, de recortes narrativos que mais se assemelham a sonhos e de fotografias que guardam em si outras narrativas em potencial.

Em meio à diversidade de relatos de um cotidiano estilhaçado, a cena da morte da primogênita permanece como um eco que chega em ondas para lembrar a fragilidade de seu afeto, rasgado e espetacularizado ao longo do cumprimento dos ritos fúnebres. Em paralelo a isso, há a imagem da filha mais nova povoando a margem da narrativa e apenas se tornando central quando esse pai se questiona sobre seu futuro como irmã de uma menina já ausente. Aqui, o papel paterno não desaparece, mas é forçado ao seu limite pela dor e pela desintegração da família diante da morte, resistindo nos fragmentos de memória nos quais a menina ainda respira, ainda ri, ainda sofre pelos pinguins do zoológico e ainda usa seu All Star preto de cano alto.

A perda de filhos é apontada por Parkes (2009, 1988) como a geradora dos lutos mais intensos e duradouros, situação à qual se atribui diversas causas. O psiquiatra aponta justamente uma desarticulação interna da identidade do sujeito no que diz respeito à função recém-adquirida do “cuidar”, que se manifesta com o nascimento dos filhos e, no caso daqueles que falecem na infância, é perdida em um curto arco temporal. Há, ainda, a antinaturalidade presente na morte de uma criança, um desvio naquele que se espera ser o curso da vida. Essa ocorrência coloca à prova toda a estrutura do sujeito que se tornou pai ou mãe, além de abalar a conjuntura familiar, resultando frequentemente em divórcios ao longo dos primeiros anos de luto, como ficcionalizado no romance de Ferro (2018) e em duas das narrativas de Adriana Lisboa (2014a, 2019) que serão analisadas mais à frente. A causa desse desfecho é a dificuldade que o casal tem de apoiar-se, visto que cada um vive o luto de maneira muito particular e isso pode instigar uma sensação de incompreensão ou mesmo de descaso por parte do outro.

Essa distensão dos laços matrimoniais e o próprio questionamento do lugar paternal também podem ser lidos ao longo dos sete primeiros dias de luto de Ruy, protagonista de *Crocodilo*, romance de Javier Contreras (2019). A narrativa se abre com a constatação perturbadora do suicídio do filho, que pulou da janela de seu apartamento. Com essa situação instaurada, a voz do pai enlutado vai desfiando, fio a fio, a dificuldade em compreender a decisão do jovem Pedro e em lidar com os trâmites que a ritualística fúnebre impõe àqueles que ainda vivem. Ruy e Marta formam um casal de jornalistas já idosos que carrega um histórico de morte nos anos iniciais do relacionamento: a esposa sofrera um aborto em sua primeira gestação, já avançada, e passara por um luto complicado, vivenciado solitariamente. Com a morte de Pedro, essa lembrança é trazida à tona na memória de Ruy, mesclando-se a uma autoavaliação de sua dedicação ao filho que foi perdido.

A paternidade é um papel ao qual o narrador resistiu, em ambas as gestações, e que é pensado por ele pelo viés de um abandono de outros papéis, nunca de um acréscimo; ao ser pai, ele não poderá ser mais o jornalista dedicado apenas à carreira, que gostava de beber, viajar e transar, mas sim o homem cujas obrigações passariam a incluir uma criança. Ao aceitar essa condição e, quase três décadas depois, deparar-se com uma decisão do filho que não o incluía, Ruy pondera se essa fora a escolha certa, mas colocando o peso de seu questionamento nas mãos da esposa, já que, em sua perspectiva, foi pela impossibilidade de contrariá-la que concordou em ter um filho: “se Marta soubesse ali [...] que esse filho, o nosso filho, seria o Pedro e que ele nos causaria vinte e oito anos depois uma dor insuportável e incurável, mais que isso, uma dor eterna, ela ainda assim teria seguido em frente?” (CONTRERAS, 2019, p. 20-21). Ao mesmo tempo, ele direciona ao próprio Pedro uma culpa que sente por não perceber, não antecipar o sofrimento do filho, acusando-o de ter sido imprudente, não ter cogitado o quanto a morte dá trabalho aos vivos e por ter se matado “no pior horário possível” (CONTRERAS, 2019, p. 25). No decorrer da narrativa, portanto, o luto de Ruy, que está aquém de se resolver nos sete dias narrados, digladiava-se entre encontrar um culpado por essa morte e compreender o que ela de fato significa em sua vida de homem-tornado-pai à força.

A questão dos papéis na dinâmica familiar se coloca como conflituosa também quando os jovens se veem obrigados, pela perda, a confrontarem o sobrepeso imposto ao seu lugar de filhos perante a ausência de um dos pais. Débora Ferraz (2014) explora essa questão no pungente *Enquanto Deus não está olhando*, romance no qual a narradora Érica se vê multipartida diante da perda do pai, homem alcóolatra que estava internado em uma clínica. Sua ausência dá início a um processo de luto que se complexifica à medida que a jovem, uma artista plástica de 24 anos, precisa assumir uma posição mais presente na vida familiar por meio da resolução de questões práticas como o pagamento de contas e o cuidado com o irmão. Como filha mais velha, Érica é posta diante de uma realidade na qual não pode mais eximir-se do comprometimento com o outro – a mãe e o irmão – para dedicar-se ao universo artístico no qual também tem enfrentado problemas.

Essa conjuntura que retira as forças da narradora é marcada, ainda, por uma negação da morte que a coloca em uma busca infrutífera pelo pai, cruzando diversos espaços à procura de qualquer rastro que possa indicar como verdadeiro seu delírio de que ele está apenas desaparecido. No entanto, a realidade diz que não há nada e, conforme os dias passam, as pessoas ao redor vão se ajustando a essa ausência enquanto a jovem permanece presa em um confronto com o pesar do qual ela tenta inutilmente fugir. Assim, a subjetividade de Érica

ocupa o centro de uma disputa narrativa em torno da morte paterna, a qual se manifesta pelo entrelaçamento de memórias envolvendo a ritualística fúnebre a momentos de uma febril dúvida sobre o ocorrido, legitimando a persistência de sua procura.

Anos antes dessa publicação de Ferraz (2014), Paloma Vidal (2012) também estabeleceu uma narrativa marcada pelo luto em *Mar azul* com a vivência da perda atrelada ao desaparecimento e à incerteza da morte. A protagonista, cujo nome não é revelado, reconta sua trajetória de vida e a forte amizade com Vicky, uma jovem com quem cresceu e morou por vários anos até seu desaparecimento repentino, em um contexto marcado pela ditadura argentina. Após perder todo o contato com a amiga e ser assombrada pela possibilidade de sua morte, a narradora viaja para o Brasil e se estabelece, repetindo os passos de seu pai, que havia migrado anos antes e raramente mandava notícias. Sozinha e sem laços afetivos fortes, exceto aquele que possuía com a amiga, ela passa a viver silenciosamente no novo país e, já em sua meia idade, revira o passado e revisita a perda nunca esclarecida.

As memórias que surgem na narrativa de modo fragmentado fazem uma reconstrução desse passado de cumplicidade experimentado pelas jovens e que se desfaz com a ausência, cuja falta de desfecho espelha a vivência de inúmeras outras amigas, mães e irmãs que não sabem o que foi feito da vida de seus entes queridos, desaparecidos nos longos anos das ditaduras que marcaram os países latino-americanos. A essa dor, uma outra faz sombra e diz respeito ao pai, sempre ausente, que deixou um lugar vazio no passado e no presente da narradora, ainda que dele ela conheça os rastros; não há um vínculo em jogo diante do qual possa assumir o papel de filha e cobrar-lhe o de pai, o que intensifica a desorientação íntima da personagem quanto ao sentido de família.

Em casos de desaparecimento e de morte repentina, seja ela violenta ou não, o impacto sofrido pela célula familiar pode promover dois movimentos da memória em relação à figura do ente perdido: uma insistência em reavivar a imagem deste ou uma luta pelo seu apagamento, em razão da perturbação emocional gerada pela perda. Quando não há uma certeza sobre o que de fato aconteceu, quando não há um corpo, a dificuldade em aceitar a ausência e a falta de respostas pode promover uma persistência na busca pelo sujeito, distendendo a duração do trabalho de luto justamente pela esperança de que o desaparecido seja encontrado com vida. Entretanto, quando há uma morte de natureza repentina ou violenta, é possível que esse acontecimento seja centro de um impasse para os sobreviventes e seja gradativamente silenciado, tornando-se um tabu nas conversas e no cotidiano, como é observado em famílias nas quais ocorreu um suicídio.

Nesse sentido, compreender o processo que levou a essa morte ou mesmo aceitá-la estando inserido em uma sociedade na qual temas voltados para a saúde mental são tratados com resistência é algo que pode levar anos ou mesmo não acontecer, fazendo com que os familiares evitem lembrar não somente o suicídio, como, muitas vezes, o próprio falecido. Um exemplo de tal situação se mostra no romance *O verão tardio*, ao qual Luiz Ruffato (2019) incorpora um suicídio que se duplica no tempo, fragmentando o seio familiar em sua primeira ocorrência e potencializando o rastro dessa lembrança em sua repetição. A narrativa coloca em centro a experiência de Oséias, já em sua meia idade, ao tentar repassar com o restante de seus familiares as memórias sobre a irmã que cometera suicídio na adolescência, enquanto carrega consigo o segredo da proximidade de sua própria morte em decorrência de um câncer. Em um movimento que retoma os ritos de preparação para o falecimento, o protagonista procura, na travessia de sua cidade natal, visitar os irmãos e despedir-se.

O luto vivido pela irmã se faz visível na insistência em falar sobre ela, contrariando o desejo de todos, os quais procuram desconversar, dizendo que não se lembram dos fatos. Há, nesse processo ainda não finalizado, uma culpa que Oséias carrega por ter dado à jovem meios para cumprir sua morte ao mostrar-lhe o revólver do pai. Além disso, o gradativo afastamento entre os irmãos após esse episódio e o desmonte de sua própria família, décadas depois, intensificam tal sentimento no íntimo de Oséias, multiplicando a perda e a sensação de impotência que sente diante de tantas ausências. A constatação de seu fim é o corolário desse luto, pois o protagonista percebe que com ele morrerá também o que resta da irmã, cuja memória já foi completamente enterrada pelos demais, tamanho fora o choque com sua morte.

O esquecimento delegado à personagem suicida de Ruffato (2019) é confrontado pela obsessão do irmão em fazê-la presente, em manter sua memória viva, e pelo constante questionamento de sua perda e do impacto que teve nesse processo. O papel de irmão é colocado em xeque pela culpa de ter tornado possível essa morte, enquanto deveria ser alguém que fosse capaz de protegê-la, de compreendê-la e de oferecer apoio diante de seu sofrimento. Porém, como ler sua tristeza no cotidiano e antecipar os rumos que tomaria? A revisitação das memórias coloca esse ponto em pauta, a pergunta que se faz premente diante de um suicídio e que perturba ainda mais o luto vivido pela família, como fez com o narrador de *Crocodilo*.

Sob essa perspectiva, outra narrativa que centraliza o pesar diante da figura de uma jovem que cometeu suicídio é o documentário *Elena*, da cinegrafista Petra Costa (2012). A narrativa reconstrói, dessa vez pelo viés do audiovisual, passagens da vida da jovem Elena, irmã mais velha de Petra, cujo desejo de ser atriz a levou para fora do Brasil e para longe dos

braços da família. Refém da solidão em terra estrangeira e de uma depressão que se intensificou gradativamente, nem mesmo a mudança da mãe e da irmã para os Estados Unidos foi capaz de alterar a trajetória que culminou em sua morte por intoxicação medicamentosa. Esse acontecimento mostra-se decisivo na vida de Petra, então com sete anos, e a narrativa documental funciona como tributo para a irmã, de quem suas semelhanças fisionômicas, gestuais e temperamentais a tornavam um espelho.

Em um movimento que aborda a trajetória das três mulheres – a mãe e as duas filhas –, o enredo destaca um sentimento de incompreensão diante do mundo, um sentir-se “desadaptada”, como Petra bem coloca ao descrever a juventude materna, que é recorrente nas duas gerações e, em dada medida, pode ter levado Elena a cumprir seu destino da forma como fizera, gerando na mãe o medo de que a filha menor tomasse para si o mesmo papel. Surge, nesse caso, uma tentativa de isolar a memória da primogênita, de escondê-la para que não se projetasse em Petra, enquanto esta esclarece que seu movimento é, contrariamente, o de ir ao encontro dessa Elena, recuperá-la: “Queriam que eu te esquecesse, Elena, mas eu volto para Nova Iorque na esperança de te encontrar nas ruas” (ELENA, 2012). Assim, a narrativa constrói a figura de ambas as irmãs de modo justaposto, sendo potencializada pelo pesar que desperta em uma o desejo de reorganizar seu afeto pela memória e pelas imagens da outra.

A reconstrução dos entes queridos pode ser pensada como uma consequência da revisitação de suas figuras pela memória, constituindo uma parte importante da perlaboração da perda, uma vez que auxilia na realocação das imagens desse outro para o campo permanente das lembranças, como parte integrante do enlutado que, dadas as circunstâncias, não ocupa mais um posto em sua realidade cotidiana, mas permanece com ele de outro modo. As narrativas que trabalham a representação desse período de pesar se constroem por essa retomada do passado em justaposição ao presente, pois a pessoa amada é uma presença constante para aquele que a pranteia e sua rememoração, por vezes, é o que possibilita a gradativa compreensão de sua partida, por colocar o sujeito diante dos vazios que vão se desenhando e obrigando-o a repensar caminhos para seguir dia após dia. Diante disso, os enredos se organizam como os próprios processos de lutos dessas personagens.

2.3 Trajetórias que se cruzam na dor

A perlaboração da perda pelo viés da palavra – ou da imagem – permite o seu compartilhamento enquanto experiência que é vivida intimamente e, muitas vezes, na solidão. No interior das narrativas, os sujeitos que passam por esse processo cumprem, ainda, um

passo essencial que é reorganizar o cotidiano a partir da ausência do outro, buscando compreender a articulação que se tece entre o vazio deixado por esse ente e seu papel no mundo, o lugar que podem ocupar após essa desestruturação de suas vidas. No que diz respeito ao conjunto ficcional de Adriana Lisboa, a morte se delineia como uma força motriz que coloca as personagens diante de uma desestabilização de suas próprias identidades por meio da perda de seus lugares e do enfrentamento de uma dor que lhes tira o prumo e o controle da vida. Ao mesmo tempo, essa conjuntura pautada pela ausência de pessoas queridas – ou que ocupam papéis centrais em seu universo íntimo – exige dessas personagens estratégias para que sejam capazes de readquirir suas forças e o controle de seu cotidiano.

De um modo apurado e potente, *Sinfonia em Branco*, publicado em 2001, traz a morte enredada no conjunto das violências às quais as protagonistas foram submetidas ao longo de sua juventude: a adolescente Clarice esteve no centro de um ciclo de abusos sexuais perpetrados por seu pai, ao passo que Maria Inês, ainda menina, tornou-se testemunha dessa violência e se viu impelida a guardá-la como segredo enquanto crescia vendo a irmã definhar emocionalmente. Há, nesse quadro, um morrer que se manifesta como ruptura da infância e da inocência dessas personagens, violadas pelo caráter incomensurável das experiências por elas vividas, o que as coloca em um processo de perlaboração complexo que envolve um luto voltado às próprias subjetividades.

Além disso, a perda e o pesar se expandem na esfera doméstica com a morte de seus pais. Otacília é vencida na batalha contra uma doença degenerativa que já a havia tornado alheia à realidade muito tempo antes, levando-a a descumprir seu papel materno e a ignorar as ações violentas do marido. Afonso Olímpio, por sua vez, é assassinado por uma de suas filhas que o confronta e coloca fim no ciclo familiar de agressões. Diante da ausência que se desenha pela retirada das duas figuras parentais, as protagonistas são postas frente à necessidade de um novo luto, durante o qual possam atribuir uma significação a esses eventos.

Nesse sentido, o trauma instaurado pelos abusos do pai promove uma ambivalência de sentimentos acerca de sua morte, uma vez que o aspecto negativo desta é posto à prova diante do sentido de libertação que assume na vida das personagens. Ao mesmo tempo, esse acontecimento transforma uma vez mais a relação das irmãs ao instituir mais uma verdade a ser segredada de todos, situação que intensifica a fragilidade subjetiva de Clarice e Maria Inês. Sob essa perspectiva, a narrativa tece um intrincado vai e vem temporal no qual os lutos são revisitados e mobilizados em favor de uma reconstrução das esferas afetivas por meio do

enfrentamento de todo um passado silenciado, movimento marcado pelo retorno à casa familiar.

Esse entrelaçamento da morte à vida das personagens se desenha de maneira diversa no romance seguinte da autora, publicado em 2003. *Um beijo de colombina* se organiza em torno da relação entre João, um professor de latim sem grandes ambições, e Teresa, uma escritora em ascensão que repentinamente desaparece no mar de Mangaratiba. Tal acontecimento, que transita entre acidente e suicídio, é determinante para o rapaz, pois retira dele todo um sentido que há pouco havia começado a enxergar na vida, graças ao convívio com a falecida, fazendo com que se sinta perdido e vazio.

Nesse contexto, a narração de João deixa entrever o processo de luto por ele vivenciado, ditado por um enfrentamento dos espaços vazios deixados por Teresa em paralelo a um hábito de escrita que esse narrador desenvolve e cujo fim último é organizar seu caos subjetivo. Ele busca dar continuidade àquele que seria o romance seguinte de sua namorada e, por meio desse movimento, recuperar também a memória dela e da vida que, por breves meses, construíram juntos. Em um mergulho no universo literário no qual a mulher estava inserida, João tenta, então, decifrar a incógnita que era sua companheira, entender seu jogo para poder apreender a natureza de sua morte, o modo como ela já vinha se delineando na vida dos dois sem que ele sequer percebesse.

Tal jornada de passagem pelo luto, porém, sofre um revés em seu decurso quando o narrador descobre que Teresa, na verdade, está viva e forjou sua própria morte. Essa revelação se dá quando João já está imerso em seu projeto narrativo e, a duras penas, começou a compreender que a mulher por quem se apaixonou e chorou era diferente daquela que se perdera no mar. Diante dessa constatação, o pesar pela perda do outro se transforma em um pesar por aquilo que de fato foi aniquilado: as ilusões que sustentavam, no imaginário desse narrador, a frágil relação do casal.

Em *Hanói* (2013), por sua vez, é a ilusão que tece uma travessia possível para o luto de David, um jovem músico que se vê diante da irreversibilidade de sua própria morte ao receber o diagnóstico de um câncer terminal já em fase avançada. A narrativa acompanha os últimos meses de vida do rapaz, durante os quais ele se entrega a um luto antecipatório marcado pela tentativa vã de apagar todos os seus rastros na sociedade. Assim, a gradativa falência de seu corpo se articula a um paulatino desmonte do apartamento que ocupa, resultado do crescente desaparecimento de seus bens, doados, aos poucos, para quem os desejar.

Como âncora para manter a centralidade de suas proposições, esse período de desligamento de David daquilo que o cerca é sustentado pela figura do cemitério de elefantes, que representa a ilusão – preservada no íntimo do protagonista – de um lugar no qual possa morrer sozinho, de modo imperceptível. Tal expectativa demarca uma consciência sobre a morte pautada na individualidade desse acontecimento, ideia que se descontrói ao final, posto que o rapaz morre embalado pelo afeto de outra personagem, não só e nem sem ser notado. Isso só se torna possível pelo modo como seu luto foi se abrindo ao longo da narrativa, permitindo que essa experiência chegasse ao outro.

Esse movimento se efetiva pela contração de novos vínculos afetivos que introduzem em seu cotidiano pessoas dispostas a reverter a solidão na qual o protagonista vivia. A jovem Alex, seu filho Bruno e o pequeno núcleo familiar por eles habitado colidem com o universo em implosão de David, tirando-o da solidão e reestruturando seu cotidiano já condicionado pela morte. O luto se transforma, então, em uma tarefa coletiva, contrariando o desejo do rapaz de desaparecer do mundo sem ser notado, uma vez que as pessoas que o rodeiam empenham-se na construção de memórias por meio das quais ele possa permanecer vivo. Logo, os rastros eliminados por ele com a desocupação de espaços se convertem em outros, estes deixados na subjetividade de seus novos convivas.

Em dada medida, as diversas posturas assumidas pelas personagens desse universo ficcional construído por Lisboa se manifestam, à sua maneira, nos romances que aqui serão analisados. Celina, Vanja, Vanessa e seus companheiros de vida experimentam emoções semelhantes e tecem estratégias de enfrentamento da perda que transformam os enredos em uma mescla de tempos e espaços nos quais o luto se faz presente com diferentes intensidades. Os laços construídos ao longo de uma vida e fragilizados pela morte são recompostos, ao longo de cada jornada, possibilitando que o processo de reconstrução subjetiva crie, de fato, um mapa afetivo que proporcione o acolhimento que essas personagens buscam.

Em *Rakushisha*, a avassaladora morte de sua criança leva a protagonista a mergulhar na dor e, a muito custo, reerguer-se para retomar sua caminhada, redesenhando trajetos possíveis de reencontro consigo e com o próprio mundo que, por muito tempo, deixara de lado. Em *Azul corvo*, a morte da mãe por uma doença terminal gera uma preparação que conduz a filha a uma vivência antecipada do luto, além de colocá-la frente a uma busca pela reversão de sua orfandade. Em *Todos os santos*, a irmã que perde seu companheiro de infância, após uma longa jornada de perlaboração dessa ausência e da decorrente fragmentação de sua família, vive décadas depois a repetição dessa morte, em um entrelaçamento de passado e presente que a obriga a retomar o trabalho de luto. Todas essas

trajetórias se cruzam na experimentação da dor e na urgência pela recomposição de um lugar para esse Eu que foi desalojado e exposto às intempéries da perda.

2.3.1 *Rakushisha*: passos que traçam um caminho pelo luto

*O pesar ocupa o espaço do meu filho ausente,
Fica em sua cama, caminha a todo lado comigo,
Coloca suas roupas bonitas, repete suas palavras,
Lembra-me de todas as suas partes graciosas,
Preenche esta roupa vazia com sua forma:
Então eu tenho razão em estar afeiçoado ao pesar.*

William Shakespeare, *Vida e morte do Rei João*

Em *Rakushisha*, as representações do luto se organizam a partir de uma ruptura do lugar materno ocupado pela protagonista, circunstância decorrente da morte de Alice, sua filha, uma menina de apenas sete anos de idade que não resiste a um acidente de carro no qual estava com o pai. Para Celina, a mãe, o que aconteceu com a filha foi um divisor de águas em sua vida e a irreparabilidade dessa situação a fez se recolher e se isolar socialmente, agarrada à dor e às memórias que lutam constantemente contra o pesar, na tentativa de manter viva sua criança. A “sombra de pesar”²² que se instala sobre o cotidiano de mães e pais cujos filhos falecem sustenta um luto intenso e é vinculada por Parkes (2009) ao fato de que esse tipo de perda provoca uma das dores mais atormentadoras dentre as experimentadas pelos enlutados.

A morte de um filho é caracterizada socialmente como uma cruel inversão da lógica temporal, segundo a qual o fim chega primeiro aos mais velhos e por último a seus descendentes. Quando se trata de uma criança, tal reviravolta soa ainda mais tirânica, colocando à prova a resistência do núcleo familiar que, muitas vezes, organizava-se em torno desse pequeno ser. Assim, uma ocorrência como essa é evidenciada como “o teste definitivo da família como um sistema de apoio para seus membros. Ela [a morte] pode manter ou destruir uma família” (PARKES, 2009, 192-193), uma vez que forçará os limites da relação entre os pais, como ocorre com Celina e Marco em *Rakushisha*.

A verdade sobre a morte da pequena Alice se constrói aos poucos, dividindo-se entre as duas narrações que abordam as experiências da protagonista. Isso ocorre porque há uma articulação de vozes no romance, de modo que grande parte da narrativa é construída por uma

²² Termo presente nos estudos desenvolvidos por Larry Peppers e Ronald Knapp (1980) em *Motherhood and mourning: perinatal death*, trata-se do caráter permanente que assume o vazio provocado pela morte de um filho (PARKES, 2009, p. 193).

voz heterodiegética que se põe em cena articulada a uma focalização onisciente, perscrutando o íntimo de Celina e de Haruki, personagem com quem viaja ao Japão. Em paralelo, há o diário de viagem elaborado pela mulher – cujas entradas estão emolduradas por essa narração maior que vincula sua trajetória à do rapaz ilustrador –, no qual uma autodiegese é posta em cena, passando em revista um tempo passado, em que a menina ainda vivia, e recontando um presente marcado pelas andanças na cidade japonesa de Kyoto, na qual essa mãe se encontra no momento em que redige seus escritos. Assim, nota-se que a protagonista tem sua voz e a experiência por ela relatada encaixadas no interior de uma outra narração organizadora, duplicando a representação da perda e do luto de Celina no discurso narrativo.

No entanto, conforme as memórias da tarde do acidente são retomadas em conjunto com outras lembranças da vida em família, a indicação de uma mágoa em relação ao marido é trazida mais de uma vez quando é apontado o fato de Celina “Ter rompido os elos, os laços, tudo aquilo que conduzia a ele [Marco]. Menos a mágoa” (LISBOA, 2014a, p. 61, 116, 185), antes mesmo que fosse possível ao leitor entender o que de fato ocorrera com a menina. Quando é desvelada por completo a condição em que Alice veio a falecer, observa-se a contradição dos desígnios da morte:

O carro: perda total. Marco: duas costelas quebradas e uma fratura exposta no pé. E Alice. Alice uma fratura exposta dentro do coração, da memória, dentro do abraço que não se fechava mais nem mesmo em sombras, nem mesmo em fantasmas.

Ali ela desfez os elos, os laços, tudo aquilo que conduzia a ele. Menos a mágoa. **Pois se ele era o culpado, que estava ao volante, que se distraiu ou cochilou ou fez uma manobra malfeita – não importava.** Todos os caminhos se fecharam. Cresceu mato. O asfalto, em desuso, rachou (LISBOA, 2014a, p.185, grifo meu).

Diante de um acidente tão grave em que nada sobrara do veículo, o fato do marido ter sofrido ferimentos pontuais enquanto a filha foi retirada para sempre do mundo dos vivos é visto por Celina como uma afronta, e a constante reafirmação da mágoa se justificaria nessa incoerência: Marco era o culpado e o único sobrevivente. Em razão disso, a ideia dos caminhos fechados simbolizaria a impossibilidade de seguir adiante nessa relação depois de um acontecimento como esse e dos sentimentos que surgiram e se espalharam por esse núcleo familiar devastado.

De acordo com os apontamentos de Parkes (2009, p. 193), não é raro que ocorra o fim do casamento após a morte de um filho, pois com a criança morrem também as perspectivas de futuro do grupo, as quais estavam contidas nessa vida em crescimento, representando um

remate de sonhos para os sobreviventes. Além disso, todo o investimento amoroso direcionado a esse ser e que trazia, em tese, o melhor de cada um dos pais, é perdido junto com essa existência, criando um vazio íntimo que está diretamente relacionado aos papéis familiares: como continuar sendo pais, se a criança responsável por atribuir aos adultos esses postos não está mais presente? É possível ser mãe ou pai sem filho? Assim, o torpor promovido pelo luto impede que os pais enxerguem a perda de outro modo exceto como uma ameaça às suas funções parentais, conjuntura que intensifica a desestabilização familiar.

No caso de Celina e Marco, a culpa acentua o questionamento acerca dos papéis exercidos na família, visto que a protagonista, ao ser acusatória em relação ao marido, aponta mais do que está indicado no trecho destacado da citação; ela questiona o cumprimento das funções paternas ao insinuar a inaptidão do outro para cuidar de uma vida. Todavia, não há uma comprovação de que Marco tenha, de fato, sido responsável pelo acidente. O sentenciamento dele como culpado advém, na realidade, da dificuldade em lidar com a situação, algo frequente em ocorrências de mortes acidentais nas quais um dos pais estava presente. Por conseguinte, esse movimento afasta ainda mais os indivíduos e torna mais complexa a oferta de apoio e o cuidado no interior do grupo familiar, propiciando uma série de outros desentendimentos. Não por acaso, há uma recorrência de problemas conjugais e divórcios após a morte de um filho (PARKES, 2009, p. 192-193).

Desse modo, compreende-se que a culpabilização de Marco no romance levou ao fim do casamento, embora não se saiba exatamente quanto tempo depois da morte de Alice. Como consequência, o processo de luto desses pais foi vivido separadamente e, pelo que a narrativa indica, solitariamente no caso de Celina. Tal conjuntura é dificultadora para o enlutado, pois a companhia de alguém que passa pela mesma dor pode ser uma forma de aliviar o fardo imposto pelo pesar e pela ausência do outro, porém, a solidão invalida esse compartilhamento e pode, ainda, retardar a busca por auxílio externo quando o sujeito não possui alguém para incentivá-lo ou notar os sinais de um sofrimento psicológico mais intenso.

2.3.1.1 Na solidão, um despertar para a dor

Em *Rakushisha*, a travessia do luto, o tratamento médico pelo qual Celina passa a fim de superá-lo e a solidão enfrentada são narrados ao leitor de modo fragmentado, como se essas lembranças passassem por um conta-gotas, em doses que se dividem ao longo de toda a narrativa, culminando no momento em que a personagem se mostra capaz de se livrar da culpa que carregava e direcionava ao ex-marido. Esse movimento empreendido na articulação

das memórias ao presente da narração e da escrita do diário está vinculado ao fato de que a protagonista está ainda experienciando resquícios de seu luto, tornando recorrente a revisitação do passado e da perda. Contudo, nem todas as passagens referentes a esse tempo são construídas por sua própria voz, algumas recaem sob o domínio do narrador heterodiegético que reconta também parte de sua jornada.

Essa bipartição no conteúdo narrado relaciona-se, no interior da problemática envolvendo o luto, à dificuldade que muitas pessoas têm de falar sobre a perda, de compartilhar a dor verbalmente. Ainda que a escritura surja para a protagonista como uma ferramenta que lhe permite trabalhar a memória dessa experiência, a palavra escrita constrói muito mais o presente e sua passagem por Kyoto, marcados pela saudade da menina Alice, do que o período de intenso enlutamento e a travessia do pesar. Estes são trazidos justamente pela voz heterodiegética, que se vale da onisciência para expor as agruras desse confronto com a morte.

Nesse sentido, a representação do cotidiano de Celina no período mais grave de seu luto é feita sob uma perspectiva que desvenda sua intimidade e traduz sua dor, mas sem o domínio de sua voz, mantendo a personagem afastada do controle sobre essa narração maior. A passividade a que é submetida essa mãe condiz com o modo como ela é subjugada pela tristeza constante da perda, como se não possuísse autoridade alguma sobre sua própria existência, suas ações e as respostas que seu corpo dá aos estímulos do mundo. Com a morte da filha, “Celina chegou aos 49 quilos. Em volta dos olhos dois círculos negros de resistência, resistência feroz ela não sabia exatamente a quê” (LISBOA, 2014a, p. 116); a aparência reflete o sofrimento emocional pelo qual passou, mostrando os impactos do luto e a forma como esse processo pode, muitas vezes, exaurir o sujeito, reduzindo-o ao mínimo necessário para permanecer vivo.

A persistência de uma face física para o sofrimento da protagonista é tamanha que quando Haruki a conhece, seis anos após o ocorrido, sua compleição ainda denota seu pesar e lhe confere um ar quase etéreo, como se a dor a tivesse esfacelado pouco a pouco ao longo dos anos. Ele a percebe como uma mulher “feita de ar, de céu, de um sorriso triste” (LISBOA, 2014a, p. 40), e esse detalhe de seu rosto é o que ressoa a condição de sua alma, pois “por fora ela era o sorriso mais triste que ele tinha visto nos últimos tempos” (LISBOA, 2014a, p. 25). Celina segue, apesar da passagem dos dias, resistindo à possibilidade de se desfazer ao menor toque do mundo, ainda sem conseguir lidar com a ausência que irrompeu em sua vida e, quando se torna capaz de descrever aquilo pelo que passou, caracteriza esse momento por sua duração interminável:

Durante cem dias me seguiu como uma sombra, e **depois por mais cem vezes cem dias, até que eu perdesse a conta deles** e o mundo começasse a se medir em passos, um após o outro, para não se desintegrar. O planeta se solidificava conforme eu pisava nele. A lava quente ia virando crosta, ia virando terra. **Durante cem vezes cem dias** me seguiu como uma sombra e eu estendi **durante cem vezes cem dias** as mãos para trás a fim de alcançá-la. De tocá-la. De estreitar o seu corpo pequenino e ouvir sua voz reclamando você está me abraçando com muita força, mãe (LISBOA, 2014a, p. 178, grifos meus).

A constante reafirmação dos “cem dias” é uma forma encontrada pela protagonista para acentuar, na escrita, sua consciência em relação à demora dessa travessia que foi e ainda é, no presente da narração, o luto vivido. Há também uma indicação de certa perda da percepção temporal, uma vez que a “sombra de pesar” (PARKES, 2009) que se abate sobre ela é tão intensa que torna todos os dias iguais, uma infundável repetição do confronto com a morte da filha e com a perda de sentido do mundo diante do vazio irreparável que nele se abriu, marcado justamente na impossibilidade dessas mãos se fecharem em torno do corpo amado da menina. Tal movimento é representativo do caráter traumático desse evento, posto que prende a personagem na temporalidade da perda, um passado que se faz presente eternamente, e instaura uma lente que embaça a realidade em sua apreensão, proporcionando uma visão do mundo pelo filtro da dor e de sua imobilidade.

Como muitas pessoas em situação semelhante, Celina busca ajuda médica e passa a receber tratamento com uso de fármacos, sugerindo que, em algum momento, seu luto se desdobrou em uma doença emocional. Como apontado por Parkes (2009), apesar do luto constituir um evento normal para aquele que se encontra diante da perda, já que corresponde a um período de reformulação da vida e redirecionamento dos afetos, o corpo físico e a mente do enlutado não deixam de receber os impactos desse processo, os quais podem se manifestar em condições como a insônia e a ansiedade. Em casos mais graves, o quadro de saúde mental pode evoluir para a depressão e, assim, recair nos diversos tratamentos que a medicina oferece, dentre eles o uso de drogas que possibilitam um controle maior sobre as respostas emocionais do sujeito.

No romance, as passagens referentes às memórias desse tratamento e do abandono da medicação, possivelmente após receber alta médica, são narrados também pela voz heterodiegética, possibilitando que o leitor acesse os primeiros dias de Celina enfrentando o retorno da dor e da tristeza sem que ela sequer tenha controle sobre o compartilhamento de tais lembranças. É destacada, nessa narração, a consciência de um peso no estômago que não

se refere apenas à sensação gerada pela falta de medicamentos, mas também a uma série de outros sentimentos que se manifestam nessa condição, como o próprio medo de sentir novamente seu pesar sem a ajuda dos comprimidos, apenas contando com ela mesma para gerenciar suas emoções: “Não era um peso de ossos, músculos, vísceras, gordura. Era um peso de peso. De essência. A balança podia dizer 49 quilos: a balança não entendia nada de peso. Ali dentro do estômago estavam pelo menos outros tantos, multiplicados por dez, por cem” (LISBOA, 2014a, p. 117).

A mente ainda convalescente de Celina não sabe como retomar o cotidiano e a própria passagem do tempo se torna um problema para ela, pois parece se arrastar e distender sua duração, intensificando a sensação de descontrole experimentada: “Disseram-lhe que o tempo ia passar. Garantiram-lhe que sim. Levar os pés pela casa, ou confiar neles, nos próprios pés, talvez isso ajudasse o relógio do primeiro dia sem remédios. [...] Nessas ocasiões tudo muda. Todas as proporções. Todos os relógios. Todas as palavras” (LISBOA, 2014a, p. 117). É uma independência difícil e gradativa que exige da personagem um reencontro com sua vida e, principalmente, com as ausências que nela se desenham.

Nesse sentido, a passagem do tempo é, ainda, fundamental para que Celina compreenda seu luto e aprenda a vivê-lo. Ela se tornou capaz, ao longo dos seis anos que separam a morte de sua filha do presente de ambas as narrações, de observar e refletir sobre a dor sentida, algo possível por meio do enfrentamento da perda com suas próprias forças – situação que ela dá a entender quando critica, em seu diário, o uso de medicamentos como forma de lidar com esse sentimento. Nessa passagem do romance, ao se deparar com uma queimadura sofrida no apartamento que ocupa temporariamente em Kyoto, a protagonista destaca: “A dor. Verdade indesejável num mundo de analgésicos. Nunca, a dor. Jamais senti-la quieta e quente no meio do corpo, jamais deixar que estremeça nas mãos ou sue frio na testa, jamais permitir que a dor doa” (LISBOA, 2014a, p. 128).

Suas palavras retomam a temática da medicalização, posta em cena pela voz heterodiegética, e a demarcam como um tópico sensível, uma vez que, apesar de ter feito uso de fármacos em determinados estágios de seu luto, sua visão atual do processo é a de quem percebe um silenciamento da tristeza e, por consequência, do próprio enlutamento que não chega a ser vivido. Segundo ela, o fato de a dor não ser tolerada

[...] talvez, era o que mais atrapalhava a relação com o mundo: o preconceito generalizado contra a dor. E haja comprimidos de todas as cores e formatos, garrafas de álcool e outras drogas lícitas, drogas ilícitas, entorpecentes de tantas naturezas. Haja poltronas diante da televisão nas noites de domingo, enquanto um espetáculo de insanidades desliza pela tela. Haja disfarces. No

fundo, todos eles com o mesmo disfarçado objetivo: que a dor não doa. Que a dor se cale, se encolha, se submeta, se amordace, se domestique (LISBOA, 2014a, p. 128).

O fenômeno da medicalização se faz muito presente na sociedade atual, mas não é tão recente quanto se pode imaginar, visto que já era observado em meados da década de 70, com o aparecimento do termo na literatura médica, como aponta Peter Conrad (1992) em seu artigo “*Medicalization and social control*”. O autor trabalha o termo “medicalização” pela perspectiva da transposição à área médica de questões pertencentes à esfera social, as quais passam a ser abordadas não mais por uma ótica que as considera naturais da vivência humana, mas como problemas passíveis de um tratamento biomédico, seja pelo uso de fármacos ou somente pela consulta frequente a profissionais da saúde. Cenários como esse têm sido observados no trabalho com luto, em que a dor da perda muitas vezes leva à busca por ajuda psicológica ou psiquiátrica, apontadas por Aline Ferreira de Faria e Kátia Lerner (2019, p. 6) como ferramentas de gestão do sofrimento que se enquadram como uma das faces da medicalização.

De acordo com as autoras, em um estudo cujo foco envolvia o processo de luto de mães que perderam seus filhos, é crescente a recorrência ao campo do que chamam de saberes “psi”, atitude que vem, muitas vezes, antecedida ou acompanhada pelo uso de medicamentos para a redução da experiência emocional da dor. Nesse sentido, é importante destacar que nem sempre o uso desses químicos está ligado à indicação médica, pois há uma tendência concomitante de automedicação na sociedade, o que também leva muitos indivíduos a procurarem profissionais com a esperança de serem medicados de modo imediato, antes de terem sua situação avaliada. Não é possível determinar como essa ocorrência se dá no romance de Lisboa (2014a), o que se sabe é que Celina, assim como algumas das mães que foram integradas ao estudo citado, foi submetida aos fármacos e passou, posteriormente, por um processo de retirada desses, quadro que promoveu um reencontro com seu luto ainda persistente.

Nesse contexto, as implicações de um controle social pelo viés médico caminham, na esfera dos trabalhos de luto, ao encontro do movimento de dissimulação da morte no cotidiano, discutido por Ariés (2017), uma vez que a imersão do indivíduo em uma rotina controlada pelo uso de “drogas lícitas”, como Celina destaca na passagem de seu diário citada anteriormente, promove um silenciamento dessa experiência. Nesse caso em particular, não é dado ao sujeito – por escolha dele ou de outrem – a possibilidade de atravessar o pesar e perlaborá-lo gradativamente, posto que os sentidos são condicionados a um estado de

suspensão no qual as emoções os afetam de maneira letárgica. Assim, o período de luto e de reorganização do mundo interno do sujeito pode permanecer incompleto, dependendo do grau de afastamento da realidade a que for submetido o enlutado via medicação.

A situação de Celina é agravada pela solidão que vive, pois a retirada dos remédios a coloca diante da realidade de uma casa vazia na qual o único habitante além dela própria é a dor que carrega. Todavia, a narrativa sugere que a retomada do controle sobre o próprio cotidiano se dá para a protagonista justamente por meio desse embate direto com o pesar e com a inquilina indesejada com quem passa a dividir seu espaço. A familiaridade que se constrói em torno da dor a transforma em uma “senhorinha sentada no canto do sofá” (LISBOA, 2014a, p. 128), a quem é necessário apenas acolher e oferecer um chá, passar algum tempo em sua companhia, para que ela não se sinta rejeitada. Desse modo, observa-se uma incorporação desse sentimento à ordem do dia, como estratégia de compreensão da verdade sobre a perda: o vazio por ela deixado não volta a se preencher, mas é possível conviver com ele.

2.3.1.2 A silenciosa revolução dos passos

O reaparecimento da dor em toda a sua força e o entendimento de sua permanência organizam-se como o ponto de partida de uma lenta reaprendizagem do viver, uma vez que é a convivência com esse elemento, antes encapsulado pelos remédios, que levará Celina a perceber que tudo é uma questão de saber onde se pisa, do que é preciso se desviar nesses primeiros dias e em todos os restantes para que o sofrimento não se derrame novamente e tome conta de tudo. Esse movimento de tatear o seu espaço íntimo se transforma em uma revolução travada, primeiramente, por seus pés:

Então se fez a quieta revolução dos passos. A senhorinha sentada no sofá avisou que não ia embora. Pediu um café, um chá, um copo d'água. Celina resolveu servir. E percebeu que bastava isso: tomar cuidado com os passos. Se eles tocassem os lugares certos, todo o resto estaria bem. Transitava pela sala de estar com sua visita a observá-la. Colocava um pé na frente do outro na frente do outro na frente do outro. Servia o café, o chá, o copo d'água (LISBOA, 2014a, p. 129).

A narrativa se abre com o ato de caminhar sendo destacado por sua facilidade, sua face mecânica que não exige do ser humano raciocínio, apenas destreza física, pois “para andar, basta colocar um pé depois do outro” (LISBOA, 2014a, p. 11). A passagem de Celina por Kyoto e o desbravamento da cidade se dão por meio de caminhadas pela vizinhança e por

outros lugares aos quais chega, pegando as linhas de ônibus e metrô cuja escrita do nome consegue memorizar, permitindo que ela coloque em prática sua reaprendizagem longe dos espaços que estão associados ao seu sofrimento:

Estive reaprendendo a andar. Estou reaprendendo a andar. Depois da tempestade, da era glacial, da grande seca, a gente pode usar a imagem que quiser, **ninguém vai se importar muito, afinal quem somos nós se não menos do que anônimos aqui.** [...] E ainda não sei se andar equivale a lembrar, se equivale a esquecer, e qual das duas coisas é o meu remédio, se nenhuma delas, se nenhuma opção existe e se andar é o mal e o remédio, o veneno que tece a morte e a droga que traz a cura. Se vim para lembrar – se vim para esquecer. Se vim para morrer ou para me vacinar. Talvez eu descubra. Talvez nunca seja possível descobrir, desvelar, levantar o toldo, remover qualquer traço de ilusão da ilusão de caminhar (LISBOA, 2014a, p. 12, grifo meu).

Como observado, a protagonista pontua que andar, em seu universo particular, é seguir adiante física e emocionalmente, embora ainda não tenha certeza do que isso significa quando se trata do luto. Isso porque, diante do trauma vivido com a morte de Alice, há dois caminhos – lembrar e esquecer – e ambos parecem corretos, mas inconciliáveis. Diante dessa conjuntura que vem sendo vivida nos últimos seis anos, a chance de ocupar novos espaços e levar consigo a dor que ainda palpita no íntimo para longe dos conhecidos é vista como uma saída nesse processo de retomada da vida, ainda incompleto. Nesse sentido, a viagem que Celina faz para o Japão surge justamente dessa necessidade, fazendo-a aceitar o convite de Haruki – um completo estranho – e embarcar rumo a esse país tão diferente e distante. Em outras paragens, ninguém conhece seu passado e ninguém pode julgar seu pesar e sua tristeza, censurá-los, de modo que ela se torna livre para continuar com o luto que ainda resta a ser atravessado.

Esse distanciamento de sua realidade, de seu universo particular, possibilita que ela recupere o interesse pelo mundo, pelas pessoas e até por si mesma, ao fazê-la olhar para o lugar que tem ocupado ao longo desse enlutamento. Ao mesmo tempo, é um movimento que a leva a divisar a dor que está fora dela e na qual também se reconhece, como ocorre durante a breve convivência com Haruki, em quem lê uma perda que, embora distinta da sua – a personagem viveu a morte do pai e, mais recentemente, o abandono por parte da amante –, também o desorientou e o cobriu com uma sombra de tristeza.

O ilustrador se vê imerso em uma reflexão sobre a relação frágil que possuía com seu progenitor e o modo como sua morte lhe impôs uma necessidade de reconciliação, ainda que póstuma. Seria culpa pelos longos anos de constantes conflitos? A dificuldade de elaborar o

significado desse sentimento se articula, ainda, a uma segunda perda que envolve o relacionamento amoroso com Yukiko, rompido por escolha dela. Essa reincidência de desenlaces coloca o rapaz diante de uma ciclicidade do luto que intensifica a fratura de sua subjetividade, demandando-lhe um duplo trabalho de perlaboração que dê conta de tecer um sentido para essas experiências. Assim como a mãe enlutada, Haruki está procurando, nessa jornada ao outro lado do mundo, um reencontro consigo mesmo e uma reabertura por meio da qual possa tomar de volta o controle de sua vida, sem que a ausência que sente guie seu caminho. Nessa medida, o compartilhamento da viagem enseja, além de um entrecruzamento das dores dessas personagens, uma partilha de forças para que ambos reconquistem a potência de seus passos.

O caminhar passa a ser tomado por Celina como a chave para completar sua recuperação. Ela sabe que ainda é convalescente, pois mesmo anos depois de sua perda, esta ressoa e a prende em um lugar do qual precisa sair, sendo sua habilidade de se deslocar a única coisa que pode reverter tal quadro. Há também o fato de que se ocupar com seus pés a distrai em relação ao restante de seu corpo, que segue desacostumado com a parte dele que foi tirada e parece imperceptível aos olhos dos demais, já que a “sombra de pesar” (PARKES, 2009) cobre somente a ela, a mãe cujo posto foi revogado pela falta de uma filha a quem proteger em seus braços. Assim, os “pés viajantes”, como são chamados pela voz heterodiegética, tornam-se seus “totens, os amuletos que ela cultuava e de que necessitava para encobrir o oco duro nas palmas das mãos” (LISBOA, 2014a, p. 157-158), aqueles em que ela deposita sua confiança na tentativa de não se sentir perdida.

Entretanto, a ideia de cair, de um tombo ou mesmo um escorregão, está à espreita desse movimento e é reivindicada pelo narrador como metáfora para a morte da filha enquanto acontecimento e tudo o que disso proveio e pode, ainda, voltar à tona com força redobrada. Em um de seus passeios por Kyoto, ao ouvir a história sobre uma rua na qual o pedestre que cair terá azar em sua vida, é inevitável a comparação com tudo o que vivera e a constatação de que não havia queda pior do que a sua. Por isso, reaprender a andar era mandatário, mas deveria ser feito com o dobro de cautela, feito uma criança que ensaia seus primeiros passos e treina o uso de seus membros. Assim, no Japão, durante as caminhadas diárias que a fortaleciam, Celina reforçava o poder do cuidado:

Reaprender a andar como Alice aprendeu a andar um dia, aos onze meses de idade, adestrando ossos, músculos, tendões. As ruas que Celina pisava podiam trazer um período indefinido de azar se por acaso ela caísse. Todas as ruas. Todas as calçadas, as escadas, as pontes, as plataformas de metrô. (LISBOA, 2014a, p. 60).

O adestramento dos músculos, tal como feito pela pequena Alice, permite que sua mãe vá, aos poucos, readquirindo confiança em si mesma, a ponto de depositar em seus passos toda a esperança de chegar a um lugar no qual se sinta bem novamente. Diante desse novo objetivo de vida, as travessias constantes de Kyoto e a repetição dos passos do poeta Bashō, cujo diário de viagem ela lê durante essa jornada, criam uma cartografia que diz respeito ao trajeto de independência subjetiva da protagonista em relação aos resquícios do pesar que a retinham confinada em um cotidiano ditado pela dor e pela raiva deixadas pela perda. A viagem final de seu itinerário, que a conduz a *Rakushisha* – a cabana na qual o poeta por ela lido se hospedou enquanto esteve na cidade e onde escreveu seu diário – é feita no dia do aniversário de treze anos de Alice, momento que leva a protagonista a encarar a realidade da passagem do tempo e, finalmente, permitir-se chorar a morte da filha pela saudade que deixou, não mais pela mágoa que habitava seu íntimo.

2.3.1.3 A *tsuyu* que abre o verão de Celina

A água desempenha um papel fundamental em *Rakushisha*, pois é o elemento que simboliza a interdição do luto de Celina e também a sua emancipação de um pesar que a esmigalhava. Esse processo ocorre por meio de um paralelo criado com as águas pluviais, posto que a narrativa traz constantemente menções às chuvas de verão que assolam o Japão em junho e ao fato de que, providencialmente, no ano em que a protagonista está no país, ainda não choveu como esperado. A *tsuyu*, como é chamada a estação das chuvas, parece ter entrado em recesso e todos aqueles com quem a personagem conversa durante sua viagem afirmam que ela é uma pessoa de sorte, pois isso permite que a estadia em Kyoto seja mais proveitosa. Esse atraso das águas, porém, é observado por Celina de uma maneira muito particular, articulada à sua experiência do luto, algo que vai se desenhando lentamente na narrativa, acompanhando a revelação da morte de Alice.

Nos dias que sucedem um falecimento, o sujeito demonstra seu pesar de diversas formas, dentre elas por meio das lágrimas, as quais podem vir em torrentes convulsivas e gerar estranhamento e desconforto no outro. Em razão disso, muitos têm receio de se aproximar do enlutado por temerem lidar com o choro e com as emoções que o acompanham, pois não há um controle sobre essas manifestações. Para Celina, a dor da perda foi nublada pelo uso de medicamentos, situação que interferiu na externalização de seus sentimentos e a colocou em um estado de letargia em relação às emoções mais pungentes. Tal conjuntura

parece ter afetado, dentre outras coisas, a capacidade dessa mãe de chorar pela perda sofrida, silenciando uma das principais expressões humanas de dor. Não fica claro em que momento isso se dá para a protagonista, mas a voz heterodiegética, ao narrar parte de seu cotidiano, pontua que algumas atividades as quais a lembravam da filha eram realizadas sem que escorresse sequer uma lágrima, como no caso da costura das bolsas que ela vendia e que agradavam tanto a menina (LISBOA, 2014a, p. 44).

Conforme Celina reproduz suas memórias no diário que compõe, revela também essa impossibilidade surgida em sua vida, relatando os esforços feitos para recuperar o poder de chorar advindo de um elemento que, segundo ela, não era o seu. Havia uma espécie de resistência por parte de seu corpo e ela indagava o porquê, ponderava se as lágrimas atrapalhariam algo mais importante:

Imagino o motivo de ter esquecido como se chora. **Talvez a água das lágrimas atrapalhe o caminho. Talvez deixe os mapas nublados.** Hoje cedo, no banho, fiz força. [...]
Tentei. Fechei os olhos e tentei. Quem sabe imersa ali, no elemento irmão, eu pudesse voltar a produzi-las, a convencer as glândulas a interromper sua greve, seu retiro, a lutar contra sua disfunção.
Nada (LISBOA, 2014a, p. 164-165, grifo meu).

As possibilidades elencadas por ela e destacadas no trecho reforçam a perspectiva de que a personagem cumpre um trajeto subjetivo que a levará à retomada de sua vida após a longa reclusão provocada pelo luto, tal qual quem realmente segue um itinerário. Nesse sentido, uma chegada repentina das lágrimas poderia desestabilizar a recuperação desse corpo ainda convalescente e romper as comportas que estão mantendo seu íntimo seguro em relação às memórias da perda, já que ela pode não saber controlar essas águas por ter se tornado estranha a elas. Há, nesse temor, uma perspectiva comparativa que se tece entre a dor e a lágrima, restringindo as possibilidades de ver o choro de outro modo que não como a manifestação de todo seu sofrimento. Todavia, a necessidade de chorar faz-se cada vez mais premente a essa mulher, pois ela sente que esse movimento também guarda em si uma potencialidade ligada à sua emancipação. Por isso, a dificuldade de chorar é chamada por ela de “greve” e “disfunção”, algo que foge à ordem e paralisa o cotidiano.

Desse modo, a chegada de Celina ao Japão e a constante afirmação das pessoas sobre o atraso das chuvas que abrem o verão reacendem a reflexão sobre o descompasso das águas e, gradativamente, uma relação entre o tão desejado choro e a *tsuyu* se constrói, trazendo em seu centro a dor e os caminhos para que esta saia, para que escoe e desague fora da alma dessa mulher:

Como medir a dor? Haveria unidades pessoais? Centímetros cúbicos, milhas, hectares? E a dor passaria? Simplesmente a dor choveria na época certa, que por aqui chamam *tsuyu*, a estação chuvosa, um pesadelo no início do verão? E depois a umidade da dor evaporaria sob um sol de promessas? (LISBOA, 2014a, p. 69).

A protagonista compreende que o choro não está vinculado somente ao ato de sentir a dor e mostrá-la, mas também às formas de expulsá-la, para que possa abrir espaço a outros sentimentos. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2021, p. 59), uma das simbologias nas quais a água está envolta aponta para a ideia de purificação, já que esse elemento carrega, dentre suas significações, a pureza e a vida como germen; sob essa perspectiva, assim como as águas das chuvas podem trazer a vida nova para a terra e purificá-la, as lágrimas poderiam lavar o íntimo do sujeito e renová-lo, restaurando suas forças. Diante dessa possibilidade, um choro que corra livre será capaz de limpar Celina de tudo aquilo que lhe faz mal, principalmente a mágoa que a habita desde a morte da filha, não lhe permitindo enxergar que o pai da menina também sofreu essa perda e convive diariamente com o vazio deixado por ela.

Em decorrência dessa compreensão, surge, no romance, uma expectativa em relação à chegada da *tsuyu*, a qual é incorporada pela protagonista como a espera por sua própria estação das lágrimas, que lavará as dores e dará início ao seu verão particular. O tempo de luto intenso e o enclausuramento de Celina a colocaram diante de um silêncio que calava o restante do mundo – tal qual é natural que ocorra ao enlutado, já que seu objeto de amor foi perdido e, diante disso, todo o restante perde o valor aos seus olhos (FREUD, 2011). Porém, como ela vai percebendo com o correr do tempo e o fortalecimento de seus passos, “o silêncio era um lugar dentro do coração. O silêncio encobria talvez o perdão necessário, o armistício, o silêncio era uma permanência” (LISBOA, 2014a, p. 157). Assim, o retorno à vida pede essa reabertura ao mundo e o perdão, algo que ela compreende apenas tantos anos depois, quando se vê capaz de repassar o passado e dar-se a chance de seguir adiante.

Com o passar dos dias, as chuvas que são aguardadas em Kyoto chegam e, ao fim da narrativa, as lágrimas também voltam a correr dos olhos de Celina, em um momento no qual ela alcança o último destino traçado em seu mapa: a *Rakushisha*.

A água tolda os olhos de Celina enquanto ela empurra a bicicleta até a *Rakushisha* [...].

A água nos olhos de Celina, que brota vinda de um lugar recém-descoberto, que brota pela vendedora da loja de artesanato em Sagano e pelo aniversário de Alice e por Celina, que não consegue estreitar sombras nos braços, e por

Marco, e pelos mortos no campo de batalha, e por Haruki, que neste momento retorna de Tóquio, e por Yukiko, a mulher que Haruki ama, a mulher que ama Haruki. Escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna das chuvas, sua íntima *tsuyu*, que se inaugura agora (LISBOA, 2014a, p. 180).

A cabana em que Bashō se hospedou e na qual encontrou paz de espírito é o mesmo lugar em que a protagonista se vê capaz de se libertar de seus pesares. Sua jornada, em dada medida, busca seguir os mesmos passos do poeta na cidade, pois ela se espelha nele e em seu diário para cumprir sua viagem e reconectar-se consigo. Há, escondidos nos haicais do autor, um pesar e uma dor que também delineiam uma perda, um vazio semelhante ao sentido por ela, conectando seus lutos através dos séculos. É Bashō quem a ensina que “Aquele que está de luto faz do pesar seu mestre” e reforça: “Se não fosse a solidão, a tristeza me destruiria’, fez da solidão seu mestre” (LISBOA, 2014a, p. 104). Suas palavras fazem parte do despertar de Celina e surgem, na narrativa, justapostas às reflexões que ela enseja sobre a própria solidão e as decisões que tomara, as memórias que calara e as dores que alimentara. Esse paralelo se finda com a abertura das estações, de um verão que surge para a protagonista, trazendo sua *tsuyu* íntima, e chega também nos versos japoneses, com as chuvas de verão desnudando as marcas das paredes (LISBOA, 2014a, p. 192) e limpando as feridas dessa mãe enlutada, para que fiquem apenas as cicatrizes.

2.3.2 Azul corvo: no luto, a reversão de uma orfandade

Se, de fato, o homem compreende pela primeira vez sua mortalidade por meio da perda de um ser querido, Vanja reconheceu-se mortal muito cedo na vida e construiu seus caminhos diante da certeza de que o tempo é realmente algo que escapa à sua espécie. Aos doze anos, a jovem narradora de *Azul corvo* se depara com a notícia de que sua mãe, Suzana, morrerá em decorrência de uma doença fatal, informação dada em primeira mão por ela própria ao não se conformar com a possibilidade de que a filha descobrisse essa situação sozinha, quando fosse tarde demais. Desse momento em diante, todos os dias tornam-se uma irremediável contagem regressiva até o momento em que a menina se verá sozinha e sem lugar no mundo.

A morte de Suzana e a trajetória solo de Vanja têm como marco o mês de julho, cristalizado na recém-chegada adolescência da protagonista como o início de um ano, colocação que se repete algumas vezes na afirmação de que “O ano começou em julho” (LISBOA, 2014b, p. 15, 19) ou de que julho foi “o primeiro mês do meu ano-novo”

(LISBOA, 2014b, p. 17). Há, naturalmente, a proposição de que a jovem experiencia uma outra vida após o falecimento da mãe, pois toda a configuração de seu cotidiano se transformou com essa ausência, mas a insistência em narrar essa reordenação do ano a partir de julho vai, ao longo da narrativa, revelando, ainda, a ferida do luto que se esconde em uma temporalidade também oculta, guardada nas dobras desse sétimo mês.

Nessa perspectiva, para Vanja, “Um ano acabou em julho e outro ano começou em julho, mas eles não estavam emendados um no outro. Havia doze meses fora do calendário entre um e outro” (LISBOA, 2014b, p. 23). Esse tempo ausente que a jovem constata não chega a ser narrado em seus detalhes, sabe-se apenas que, nesse intervalo de um ano, ela viveu com mais intensidade a perda da mãe e tentou reajustar o compasso de sua vida, agora sem norte. Ao discutir esse salto dado por seu calendário, a narradora retoma a história do papa Gregório XIII, que, no ato de alinhar a contagem do tempo ao movimento solar, acabou “roubando” dez dias de vida da humanidade, sugerindo que ela também se sente roubada, tantos séculos depois, ao ter doze meses de sua vida consumidos sem que nada pudesse fazer para evitar, não por uma formalidade científica, mas pela imponderável mortalidade do homem.

O tempo retirado da narradora converte-se em silêncio no relato, de modo que não são recuperadas as minúcias do que foi viver a perda da mãe nesses primeiros 365 dias, mas há migalhas dessa dor espalhadas na tentativa empreendida por Vanja de racionalizar as decisões tomadas ao longo do ano que afirma ter ficado “desabrigado” (LISBOA, 2014b, p. 74). A própria escolha dessa palavra para caracterizar a lacuna temporal indica o modo como a morte de Suzana se refletiu na existência da menina, deixando-a desprotegida, exposta em sua fragilidade de criança que acabou de perder o mundo diante do qual se reconhecia. A ausência, portanto, de uma narração que dê conta de trabalhar a primeira etapa do luto da narradora pode ser atribuída à impossibilidade de elaborar essa experiência em palavras justamente por uma incompreensão de sua dimensão, mesmo anos depois do ocorrido.

Ao discutir as manifestações do luto em crianças e adolescentes, Dewi Rees (2001, p. 204, tradução minha) aponta que “eles provavelmente serão incapazes de expressar seu pesar por meio de palavras, e, embora possam não parecer muito afetados, estarão sofrendo, geralmente de modo muito profundo”²³. As respostas emocionais dadas por esse grupo são semelhantes àquelas encontradas no luto vivido por adultos, podendo abranger a raiva, a negação, o medo da própria morte e até evoluir para estados depressivos, mas as crianças,

²³ No original: *They will probably be unable to express their grief in words, and though they may not appear to be much affected they will be grieving, often very deeply.*

principalmente as de menor idade, dependem, ainda, do reconhecimento da morte como acontecimento para lidarem com esse processo. Primeiro, precisam entender a natureza dessa transformação, o que morrer significa diante da imagem que elas têm do ente perdido, para então poderem manipular o pesar e a dor do luto utilizando suas próprias forças.

Diante dessa perspectiva, Rees (2001) coloca como essencial para a travessia desse período o diálogo com os infantes sobre a morte, de modo sincero, porém condizente com as faixas etárias. Um mascaramento desse processo pode levar a dificuldades em lidar com a perda ou mesmo a um agravamento do sofrimento psicológico, por isso a importância do papel familiar no esclarecimento da situação, já que seu impacto no universo do enlutado é de natureza desorganizadora. No caso de Vanja, o conhecimento sobre a futura morte da mãe foi fundamental para que ela se sentisse mais consciente de suas necessidades e das transformações pelas quais seu cotidiano passaria.

Suzana foi franca e aberta com a filha sobre sua doença e a iminência de sua morte, respondendo às perguntas feitas e explicando o que sabia sobre o processo pelo qual passaria nos próximos meses. Essa atitude expressa a relação que possuía com Vanja, baseada em uma sinceridade que nunca censurou assuntos entre elas, cabendo à própria menina a decisão de questionar ou não a mãe sobre determinados tópicos. Assim, nesse acordo tácito sustentado pela verdade das palavras, não revelar algo tão importante como o aniquilamento de uma existência seria uma traição desse relacionamento, como a narradora coloca ao relembrar o momento da revelação.

Além disso, o compartilhamento dessa informação é central para o modo como o vínculo entre mãe e filha se sustentará a partir de então, tendo em vista a instauração de uma sombra sobre esse núcleo familiar que constantemente as lembrará sobre a necessidade de estar preparado e vigilante. No caso de Suzana, caberia considerar, nessa conjuntura, a configuração do que na área clínica é denominado “luto antecipatório”, descrito por Érika Arantes de Oliveira Cardoso e Manoel Antônio do Santos (2013, p. 2568) como um processo que afeta pacientes terminais, ou aqueles que passam por tratamentos cuja eficácia é incerta, e se manifesta desde a etapa do diagnóstico. Trata-se de um enlutamento centrado no próprio moribundo, marcado pelo que os autores chamam de uma “ruptura biográfica” à qual se seguem sintomas tradicionais do luto experimentado pelos sobreviventes – “choque, negação, ambivalência, revolta, barganha, depressão, aceitação, adaptação” –, mas voltados a si próprio.

Diante desse movimento antecipatório do pesar, os laços afetivos do sujeito com seus entes e amigos serão fundamentais para que haja uma compreensão das perdas por ele

sofridas, seja com seu tratamento ou com a aproximação de sua morte, em relação a suas habilidades físicas e ao espectro social. Tal conjuntura é trabalhada em *Hanoi* (2013), mas por David já ser um sujeito só, sem parentes próximos nem amigos íntimos, a estruturação desse gradativo desapareço e da consciência de uma morte próxima não inclui, a princípio, a presença de um outro, alguém para quem sua ausência possa assumir significado. No caso de *Azul corvo*, as perdas da mãe estão centradas, em grande parte, na figura da filha, a quem deixará sozinha ao morrer. Desse modo, o luto antecipatório da personagem se converte na preparação também de Vanja para o que será a vivência de sua futura perda e a desestabilização de seu mundo afetivo.

Nesse sentido, a conversa que as duas participam sobre a saúde de Suzana é o início de um rito organizacional cujo fim último é preparar a menina para que tenha, apesar da dor e do sofrimento que não podem ser amenizados, uma compreensão maior dos processos de morte e luto os quais enfrentaria ainda tão jovem. Será decorrente dessa preparação a consciência de Vanja sobre as escolhas que podia fazer ao atravessar seu enlutamento, movimento evidenciado por ela ao narrar, anos depois, a batalha íntima na qual esteve imersa após a morte da mãe:

Existia uma luta ali, uma guerrilha interna: não ter pena de mim mesma, apesar de todos os diminutivos que ouvia, ao meu redor, vindos de bocas levianas – coitadinha, pobrezinha e afins.

Eu não me sentia nem coitadinha nem pobrezinha. Uma coisa havia acontecido, e essa coisa tinha dois aspectos distintos dependendo da forma como se olhasse para ela. Minha mãe também havia me explicado tudo (LISBOA, 2014b, p. 74).

Esse “tudo” a que Vanja se refere diz respeito não só às possíveis formas de encarar a continuidade dos dias após a perda sofrida, mas a todo o processo de luto e os impactos em seu cotidiano. Ela destaca as opções que sabia existir, as quais variavam de um estado de tristeza profunda, que ela aponta como “um monstro antediluviano [...] algo maciço e insuportavelmente pesado” (LISBOA, 2014b, p. 74), à constatação de que a morte de sua mãe era mais “[...] um acontecimento entre os inúmeros acontecimentos que pipocam no mundo a todo instante [...]” (LISBOA, 2014b, p. 74). Há uma naturalidade com que elenca esses extremos de sentimentos em seu discurso e coloca objetivamente caminhos para o pesar, a qual surge justamente do distanciamento entre o presente da narração e o tempo dos fatos narrados²⁴ nessas passagens, visto que se passou quase uma década desde a morte de Suzana,

²⁴ O tempo dos fatos narrados diz respeito ao tempo da diegese, no qual ocorreram as ações que estão sendo contadas. Compreende-se, nessa ideia de tempo, o período em que se sucederam os eventos que compõem a

mas que se reforça também no conhecimento prévio que a jovem possuía, dado por sua mãe ao discutir com sinceridade e cuidado a jornada de perda na qual ambas estavam inseridas.

Vanja evidencia o cumprimento dos ritos de preparação ao pontuar: “Minha mãe morreu como avisou que ia morrer e não demorou como avisou que não ia demorar e depois disso nada mais foi como antes, como ambas sabíamos que não seria” (LISBOA, 2014b, p. 74), e indica o início de uma parte desse processo que cabe somente a ela: reorganizar seu mundo diante da ausência dessa figura central que era a sua mãe. A retomada da vida em suas banalidades cotidianas é algo com que a narradora precisará lidar sozinha, e o desbravamento da esfera social após uma perda é justamente um passo que mostra o quão só o enlutado se percebe diante do mundo.

Para todos que compõem a comunidade em que esse sujeito está inserido, as ritualísticas da morte compreendem um tempo de luto durante o qual é necessário olhar com compaixão a dor do outro e deixá-lo sofrer, mas não em demasia. Há, porém, um estranhamento que surge quanto ao pesar e às suas manifestações, fazendo com que aqueles que estão de fora do núcleo familiar não saibam como se comportar na presença do enlutado, intensificando o sentimento de desajuste deste em relação ao grupo. Para Vanja, esse constrangimento sentido pelos outros diante de sua perda é um incômodo, pois se faz visível nos permanentes olhares de pena que a ela são direcionados em todos os lugares, principalmente na escola.

Nesse contexto, Rees (2001, p. 210-211) aponta que a escola, como espaço central nas relações sociais ao longo da infância e da adolescência, será o lugar em que essa criança ou jovem poderá buscar ajuda para enfrentar a dor do luto. Muitos sentem a necessidade de falar sobre a perda, mas não sabem como abordar esse assunto e esperam que alguém os chame e dê abertura a esse diálogo, o que, no entanto, é provável que não ocorra, pois, como coloca o autor: “Professores e colegas frequentemente se mostram incapazes de fazer isso e, conseqüentemente, podem dar a impressão de não se importarem ou não saberem como fazê-lo, quando eles estão apenas sendo cuidadosos para não se intrometer na dor de outra pessoa”²⁵. Assim, a comunicação que confortaria e forneceria algum suporte à criança não se completa de modo satisfatório, seja por receio ou por falta de preparo para lidar com essa

história – nove anos antes do momento em que o narrador se põe a contá-los, por exemplo –, bem como também pode ser apontada a extensão temporal desse recorte diegético – é narrado um ano da vida da personagem. (GENETTE, 197-).

²⁵ No original: *Teachers and classmates often seem unable to do this, and as a consequence may give the appearance of not caring or not knowing how to care, when they are just being careful not to intrude into another person's grief.*

situação, promovendo um afastamento do convívio, como ocorre na experiência de Vanja ao retornar à escola:

E na escola as pessoas eram gentis e solícitas e me olhavam com olhos de chá de caridade. E eu passava por elas e elas talvez se perguntassem o que eu estava pensando, sem condições de imaginar que eu não estava pensando nada. Que eu não queria pensar nada. Que eu não queria seus cartões nem flores, nem que me dispensassem das provas, que eu só queria que fingissem que eu era transparente, e se possível que passassem através de mim sem se dar conta (LISBOA, 2014b, p. 76).

As ações de professores e colegas soavam vazias para a menina, nesse caso não exatamente pela falta de diálogo, mas porque ela adivinhava, por trás dos movimentos contidos e dos olhares “de chá de caridade”, o mesmo pensamento que ouvia de outras tantas bocas sobre como era uma “coitadinha” que perdera a mãe. Essa perspectiva desagradava Vanja justamente por se opor à sua maior resolução: não se deixar abater ou ser alvo de pena; ela se decidira pela coragem e, nesse sentido, a pena que sentiam dela desafiava sua tentativa diária de ser forte. Além disso, há um crescente sentimento de incompreensão por parte das outras pessoas, pois, na ânsia de mostrarem compaixão de algum modo, acabam agindo de acordo com o que presumem sobre sua dor e suas necessidades, ignorando a possibilidade de que a menina deseje apenas ficar sozinha:

[...] eu só precisava de um nicho de quietude, de não acontecimentos, um momento duradouro, comprido, um momento que tivesse o tamanho de muitos momentos, tantos quanto fossem necessários, que me deixasse quieta, sem ter que dar nomes às coisas a que eu não queria dar nomes (LISBOA, 2014b, p. 75).

Sob essa perspectiva, o ano em suspenso vivido por Vanja e narrado por ela de modo lacônico representa esse momento imensurável e duradouro de quietude, cujos detalhes não são compartilhados com o leitor, instaurando uma elipse no interior da narração como forma de evidenciar a escolha da personagem de silenciar certos aspectos desse luto. Como apontado por Parkes (2009), é preciso que seja dado ao enlutado espaço para refazer suas configurações íntimas sobre o mundo, e essa empreitada é algo que não cabe a mais ninguém, exceto àquele que está sofrendo a dor da perda, uma vez que só ele sabe a dimensão ocupada em seu universo pelo ser perdido. Assim, o momento de luto segue a temporalidade interna desse indivíduo, restando aos que estão de fora o exercício da empatia para compreender sem cobranças.

Em *Azul corvo*, Vanja encontra conforto apenas na companhia de sua tia Elisa, irmã de criação de Suzana, visto que a mulher é a única que permite à menina viver o luto sem regras ou amarras: “Elisa me deixou emagrecer o quanto eu quisesse, dormir o quanto eu quisesse e ter insônia o quanto eu quisesse. Elisa me deixou não falar o quanto eu quisesse” (LISBOA, 2014b, p. 76). É interessante notar que não se trata, como pode-se pensar, de uma falta de cuidados com a sobrinha, mas de um respeito ao sofrimento dela e às estratégias por ela escolhidas para atravessar esse momento. Rees (2001, p. 212) reforça que as crianças ou adolescentes possuem a necessidade primária de se sentirem respeitados durante o luto, com cuidados que mostrem como os demais se importam com elas sem que as sufocem ou as subjuguem àquilo que consideram mais adequado para o momento, pois atitudes como essa desconsideram o infante como sujeito capaz de elaborar a própria dor e buscar caminhos para enfrentá-la.

Diante de tais colocações, é possível observar que a relação entre Vanja e Elisa está pautada por esse respeito, segundo o qual a tia expõe suas opiniões sobre as decisões da menina, mas dá a ela espaço e suporte para que escolha aquilo que sente ser correto para si. É em razão de tal liberdade que surge a viagem para os Estados Unidos como próximo passo no processo de travessia do luto da protagonista. Ao ver-se sozinha no mundo, sem os dois pais, a narradora compreende que é o momento de tomar as rédeas e, com toda a ajuda possível, reorganizar seu mapa familiar, ressuscitando alguns outros mortos de sua história.

2.3.2.1 Entre mortes vividas e existências silenciadas

Ao narrar sua trajetória, Vanja destaca como ponto de partida a figura de sua mãe, retomando a história dela em conjunto com a sua, pois há, em dada medida, uma repetição da morte nas duas gerações. Suzana perdera a própria mãe aos nove anos de idade e, ao ver seu destino se cumprir de modo semelhante, a narradora constata o status da maternidade em sua genealogia: “As mães nesta família morrem cedo” (LISBOA, 2014b, p. 36).

Suzana cresceu nos Estados Unidos, país para o qual migrou com o pai após a morte de sua mãe, mas, uma vez lá, o tempo deteriorou esse vínculo familiar, por razões que Vanja não revela em sua narração. É possível que os pormenores dessa relação sejam desconhecidos para a própria narradora, posto que ela afirma ter assuntos sobre os quais a mãe não falava e, embora não fossem tabus, ela não a questionava sobre. A vida com o pai era um desses tópicos. O silêncio sobre esse período e o modo como foi embora de casa na adolescência sem

nunca olhar para trás são indícios de que houve um conflito entre pai e filha, o qual foi grave o suficiente para afetar todas as demais relações que teve com o sexo oposto.

Vanja chega a afirmar que a mãe “[...] gostava de romper relações com os homens e desaparecer de suas vidas. A tendência foi inaugurada ali, com meu avô geólogo” (LISBOA, 2014b, p. 37); há um ciclo de relacionamentos fraturados que a levou de volta ao Brasil, divorciada e com uma filha. O que havia de errado com todos os homens que cruzavam o caminho de Suzana permanecia um mistério para a menina, mas ela sabe que esse elemento é o responsável por, dentre outras coisas, ter crescido sem um pai, portando apenas o nome de um desconhecido na certidão de nascimento. Nota-se, assim, que o conflito de Suzana com as figuras masculinas se projeta na vida de Vanja por meio da lacuna paterna.

Após a morte da mãe, a narradora descobre que não somente seu pai está vivo, mas também que ele não é o mesmo indivíduo que consta em seus registros: este é o ex-marido de Suzana, Fernando, que ainda mora nos Estados Unidos e que, por alguma estranha razão, aceitou registrá-la para que não ficasse oficialmente sem pai. Já o verdadeiro ocupante desse posto só chega ao conhecimento de Vanja por meio de Elisa, que compreende a condição de orfandade vivida pela sobrinha – ela própria ficou órfã e foi criada pelos patrões de sua falecida mãe, sem sequer saber quem fora seu pai. Ou seja, nessa família as mães morrem cedo e os pais são banidos ou desaparecem das histórias.

Essa narrativa familiar permite constatar que a paternidade é um campo de conflito para as personagens e, ao passo que as mortes maternas não se configuram como problema no convívio, nem são tratadas como tabus, há um movimento paralelo no qual o interdito se constrói em torno das figuras masculinas, relegando os homens a uma espécie de morte simbólica que os afasta do núcleo familiar e delega suas filhas à orfandade. Essa dinâmica é discutida por Leonardo Pereira dos Santos (2015) ao trabalhar as figurações da morte no romance, uma vez que ele associa tal conjuntura a uma possível alienação parental alimentada por Suzana ao silenciar a existência do pai de Vanja por doze anos, inventando a morte para uma pessoa cujo papel seria central na vida da menina.

Diante dessa perspectiva, a reflexão desenvolvida por Santos (2015) torna-se pertinente, pois ilumina a problemática das relações familiares no romance ao ler o comportamento e as ações de Suzana, principalmente seu retorno ao Brasil após décadas, como uma persistente tentativa de distanciar a filha do pai, em um momento no qual a questão da alienação parental ainda não se delineava nos debates das varas de família no país. Além disso, há o fato da omissão, pois Daniel – pai de Vanja – nunca soube da existência da filha, já que a mulher havia terminado rapidamente o relacionamento dos dois e desaparecido de sua

vida. Portanto, esse pai sequer teve a possibilidade de escolher assumir seu papel como tal, já que foi mantido na ignorância e cortado do núcleo familiar desde o início. A morte inventada²⁶ por Suzana também silencia, ao longo dos anos, quaisquer perguntas em torno da paternidade que pudessem vir de Vanja e desenha sobre a menina uma sombra que será notada apenas após a morte da mãe, com a constatação absoluta da orfandade. Como a narradora pontua ao estudar sua situação diante da perda da mãe: “as pessoas centrais da minha vida agora eram todas periféricas. A tia de criação. O ex-marido de minha mãe” (LISBOA, 2014b, p. 87). Assim, a ausência de um pai reforça a solidão e, ainda, retira um ponto de apoio fundamental para a travessia do pesar, exigindo mais força dessa filha.

O processo de luto pela morte de um dos pais durante a infância ou adolescência é extenuante para quem o vive, principalmente quando o indivíduo possui um fraco vínculo com o pai sobrevivente, uma vez que a resposta emocional dada à perda por essa contraparte paterna é primordial no redirecionamento do cotidiano familiar. Será pelo comportamento desse adulto que a criança ou adolescente identificará os caminhos que pode seguir para lidar com a perda em seu íntimo e também quais responsabilidades serão direcionadas a ela a partir dessa morte. Nessa dinâmica, um pai ou uma mãe que não consegue enfrentar as consequências imediatas da ausência do parceiro acabará forçando uma reversão de papéis diante da qual o(a) filho(a) se verá cuidando desse adulto e de irmãos menores, caso haja algum (REES, 2001, p. 212).

Consequentemente, uma situação que se estruturar nesses moldes provocará um amadurecimento precoce do infante e, paralelamente, uma repressão do luto pelo fato de haver outras necessidades que se colocam como prioridade no cotidiano, como o cuidado com o outro, conjuntura que será observada mais adiante, em *Todos os santos*. Com essa sobrecarga, haverá uma dificuldade para que a perda seja elaborada plenamente, podendo provocar um sofrimento maior no indivíduo. O mesmo pode ser observado com a ausência do pai sobrevivente, pois não haverá um ponto de apoio e os dois papéis centrais da vida dessa criança poderão se mostrar vazios, proporcionando a sensação de que ela está sozinha e deve lidar com todos os desdobramentos dessa morte sem ter quem a ajude a passar por isso.

No caso de Vanja, o vazio que cerca o papel paterno em sua família e a simbólica morte de seu pai a caracterizam como mais uma figura no quadro de orfandade hereditária. O conhecimento da verdade sobre Daniel possibilita que ela rompa com esse ciclo, mas a coloca

²⁶ O termo retoma o título do documentário de Alan Minas, produzido em 2009, e do posterior livro organizado por ele e por Daniela Vitorino, lançado em 2017, nos quais a temática da alienação parental é discutida em paralelo a relatos de casos ocorridos no país e seus impactos no núcleo familiar, principalmente para os filhos.

em uma posição na qual a escolha mandatória é entre permanecer na segurança do lar da tia que a apoia ou sair à procura desse pai recém-descoberto, desprotegida e sozinha. Diante das possibilidades, a menina opta por aquilo que parece dar a ela, além de mais controle sobre seu destino, um esclarecimento que lhe permitirá sobreviver ao sentimento alimentado pelas perdas – reais e simbólicas – acumuladas no decorrer de seus breves treze anos de vida. Assim, a viagem empreendida pela narradora para os Estados Unidos, com a ajuda de Elisa e de Fernando, que a receberá em sua casa, organiza-se como parte de seu processo de luto, cuja primeira etapa foi vivida durante os doze meses roubados de seu calendário e a outra metade se completará ao longo da jornada que iniciará ao encontro dos pedaços perdidos de sua identidade.

2.3.2.2 Uma troca de silêncios e dores: entrecruzamento de perdas

Ao partir para os Estados Unidos apenas com uma mala contendo seus bens essenciais, Vanja desvenda o primeiro dos mistérios nos quais sua existência está envolta, pois vai ao encontro de seu pai oficial: Fernando. O ex-marido de sua mãe, brasileiro solitário que vive no subúrbio de Denver, é avisado pela narradora sobre a morte de Suzana e a consequente tentativa da filha de procurar por seu pai biológico, situação à qual responde manifestando apoio e dizendo que aceita recebê-la. Ainda que essa estadia seja, a princípio, temporária, Vanja não deixa de estranhar a forma como o homem se dispõe a ajudá-la, oferecendo um lar e viabilizando sua educação no novo país, acatando responsabilidades para as quais poderia apenas dizer não.

Como em um *déjà vu*, Fernando novamente assume um papel que não lhe fora direcionado e se coloca em uma posição decisiva para o suporte emocional de Vanja, posto que se propõe a garantir-lhe cuidados sem tolher a liberdade e o respeito que ela precisa para enfrentar o luto e a busca pelo pai. É também por meio do vínculo que surge entre essas personagens que parte do passado de Suzana vai se desvelando na narrativa, pois muitas das conversas entre os dois giram em torno da falecida, auxiliando no processo de reconstrução identitária da menina por aproximá-la da mãe ao mesmo tempo em que há a gradativa realocação de sua figura no campo da memória.

Evidencia-se, portanto, que Suzana é o ponto que une as trajetórias tão distintas de Vanja e Fernando, entrelaçando suas existências no nascimento da menina, ao pedir ao ex-marido que a registrasse como filha, e fortalecendo o laço entre os dois após sua morte, por motivar a busca da filha pela verdade de sua paternidade. Não se sabe a razão pela qual a

mulher recorreu a ele quando precisou de um nome para a certidão de Vanja, ou mesmo porque Fernando aceitou o pedido incomum, mas não seria equivocado dizer que ela enxergou nessa personagem aquilo que não enxergara em outros homens, ao menos quando pensava na figura de um pai, e adivinhou nele a capacidade de cuidar de uma outra vida caso necessário. Não por acaso, ele é o único homem com quem Suzana retomou contato depois de findar um relacionamento e desaparecer, e a quem se mostrou vulnerável a ponto de pedir ajuda, mesmo em sua teimosa independência.

Vanja, por sua vez, enxerga em Fernando mais do que a disposição para cuidar do outro; ela desvenda, por detrás de sua postura reservada e do afastamento praticado em relação ao mundo, uma dor semelhante à dela que precisa ser cicatrizada. A narradora se torna consciente disso conforme compreende mais a sua própria necessidade de se reconstruir e reorganizar seus afetos, movimento que ela compara, anos depois, ao executado pelos insetos que abandonam seu exoesqueleto para mudarem de forma:

Era o tempo de eu me remodelar, quem sabe eu também tinha (devia ter) aquele interior mole e albino de inseto entre um e outro esqueletos externos. Era preciso pegar aquela gosma e, depois de ter conseguido protegê-la da fulminante piedade alheia, moldá-la agora em algum formato com o qual eu me reidentificasse (LISBOA, 2014b, p. 104-105).

O ato de remodelar-se significa também, para Vanja, ajustar-se ao novo espaço que habitava e ao convívio com esse pai-oficial calado, mas atencioso. Desse modo, a quietude, tão essencial para a menina na travessia do luto, torna-se uma linguagem compartilhada com Fernando que, em vez de afastá-los, aproxima-os pela forma como traduz a compreensão e o respeito que permeiam essa relação. Ambos precisam de tempo para se adaptarem um à presença do outro e demarcarem os limites de seus territórios íntimos antes de se dedicarem ao fortalecimento de qualquer vínculo que os una.

Ao mesmo tempo, a consciência da narradora sobre a metamorfose que esperava ser capaz de viver advém da observação de uma transformação semelhante que se inicia em Fernando, cujas mudanças no comportamento são percebidas quando tenta auxiliá-la com atividades cotidianas, como a tarefa de matemática, ou quando a inclui em sua dinâmica de trabalho, levando-a à biblioteca onde trabalha como segurança e às casas nas quais faz faxina durante os finais de semana. Segundo ela, “Fernando parecia um inseto trocando o esqueleto externo e revelando um interior macio, quase frágil” (LISBOA, 2014b, p. 104), permitindo-se aceitar a companhia da menina e empenhando-se em sua adaptação à nova vida. Há, nesse sentido, um processo de identificação entre as duas personagens, o qual é evidenciado, no

discurso da narradora, pela duplicação da metáfora do exoesqueleto, primeiro vinculada à figura de Fernando e, depois, à sua própria. Tanto ela quanto o ex-guerrilheiro estavam imersos em um aprendizado no qual, ao passo que expunham suas fragilidades por meio de uma gradativa reabertura ao outro, também se fortaleciam pelo cuidado mútuo.

Em decorrência dessa mudança que Vanja constata no homem, o passado vai se desvelando e, junto às lembranças de uma vida com Suzana, outras memórias escapam e vão ganhando corpo e força no romance. A narradora, então, descobre que esse sujeito monástico com quem vive já fora um guerrilheiro e que a dor por ela percebida tem sua origem nos tempos da Guerrilha do Araguaia, da qual um dia ele fugira para sumir no mundo antes mesmo de seu primeiro grande combate. Todavia, a escolha feita em favor de sua própria vida é justamente o que recai como uma sombra no presente dessa personagem, mergulhando-a em uma espécie de culpa que é difícil de ser traduzida, pois não se sabe a que exatamente ela se direciona: ao fato de ter abandonado os companheiros no campo de batalha, à opção feita por sua sobrevivência em detrimento da promessa de lutar, ou, ainda, à sua crença primordial de que a guerrilha seria o caminho para mudar a história.

A passagem do tempo não reduziu o sentimento provocado pelo abandono da antiga vida e dos ideais, apenas o intensificou, e Fernando seguiu como quem cumpre um roteiro, desacreditado, mecanizando suas atividades e mantendo-se à parte da sociedade o máximo possível. A narradora o descreve como alguém que existe no movimento de seus braços, como se sua alma estivesse alojada ali, pois eles auxiliam na execução de tarefas que o fazem passar-se por presente e vivo (LISBOA, 2014b, p. 132-133), no entanto, ela lê em suas ações algo a mais, sinais indicando que qualquer coisa nesse homem há muito se perdeu e, por isso, “Fernando olhava sempre para algum lugar que me parecia estranho e longe dali. Fernando parecia estranho e longe dali. Mas esse era ele, de modo geral” (LISBOA, 2014b, p. 146).

Ao considerar tal comportamento, Marcos Celso Santana (2018) propõe uma leitura do romance na qual delinea como centro de todos os embates apresentados pela narrativa as figuras de Vanja e Fernando, colocando como oposição última entre eles a forma como vivem as perdas sofridas. Para Santana (2018), esse par personifica as manifestações trabalhadas por Freud (2011) em *Luto e melancolia*, segundo as quais a menina estaria vivendo o luto e, ao final, atravessando-o com êxito enquanto o homem se encontraria preso ao complexo melancólico, comparação justificada ao afirmar que:

[...] Fernando parece encontrar eco nas palavras de Freud, quando este descreve o melancólico como alguém que sofre de um desânimo extremamente pesado, que perdeu o interesse pelo mundo externo (o que fica

evidente nas falas deste sobre a acomodação com o mundo), perda da capacidade de amar (verdadeiramente, tanto que, se Evangelina não tivesse ido ao seu encontro, provavelmente morreria sozinho), inibição de toda e qualquer atividade (ou fazer estes de modo automático, sem prazer, como parece ser o caso das atividades exercidas por Fernando, tanto como vigilante de biblioteca quanto de faxineiro), diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em autorrecriminação, buscando assim, de alguma forma, algum tipo de punição (SANTANA, 2018, s/p).

Como Freud (2011) esclarece em seu trabalho, o melancólico, assim como o enlutado, padece da dor pela perda de um objeto amado no qual depositou sua afeição, mas, ao contrário deste, não consegue desvincular seu apego, algo que, segundo uma observação de Otto Rank mencionada pelo psicanalista, seria consequência de uma escolha objetual de base narcísica, a qual geraria uma sobreposição do objeto ao ego, resistindo ao processo de desligamento desse investimento amoroso (FREUD, 2011, p. 62). Isso porque, na melancolia, há uma profunda identificação com o objeto perdido, internalizando-o, o que complexifica sua distinção em relação ao ego e dificulta a própria tomada de consciência em torno da ocorrência da perda.

Essa conjuntura resulta em um sentimento de empobrecimento que se abate sobre o Eu e que é percebido pelo sujeito melancólico como um esvaziamento de si mesmo e não do mundo, como ocorre com o enlutado (GAGNEBIN, 2009, p. 105). No caso de Fernando, a perda não estava vinculada a elementos externos, embora pudesse ser simbolizada pela pátria deixada para trás ao fugir, pela família que nunca mais reencontrou ou pelos companheiros de luta; a dor sentida aponta para algo íntimo que habita o campo dos sonhos e ideais, uma crença profunda no poder de transformação do mundo que o guerrilheiro via em si e em suas ações, facilitando o direcionamento da culpa e da desilusão para seu ego e impedindo que aceite o ocorrido.

Com a chegada de Vanja em sua vida, há uma justaposição de sofrimentos, em que o luto da menina se entrelaça à melancolia por ele experimentada, permitindo que ambos se identifiquem pela vivência da falta. A diferença é que a narradora compreende bem aquilo que perdeu e está empenhada em atravessar a fase de enlutamento, remodelando sua identidade pela decifração da peça faltante, seu pai, enquanto Fernando se mantém na mesma posição e, ainda que se esforce para ajudar a menina a seguir com sua vida, ignora a possibilidade de ele próprio se refazer, cumprir a metamorfose pelo abandono do exoesqueleto de culpa no qual se abriga. No interior dessa lógica, o automatismo com que vive e desempenha suas atividades cotidianas indica um conformismo com a situação e uma espécie de desistência em relação a qualquer mudança.

Ao longo de sua narração, Vanja reflete sobre as escolhas feitas após a morte da mãe e a coragem que foi necessária para romper com o cotidiano e não deixar a dor da perda paralisá-la. Em dado momento, ela afirma: “Hoje sei que se não tivesse feito o que fiz eu ia me solidificar naquela vida, um osso que cola torto” (LISBOA, 2014b, p. 88), evidenciando uma compreensão da importância de seu deslocamento e do enfrentamento de suas perdas para que houvesse uma efetiva reorganização de seus afetos e uma travessia plena do luto. Ao mesmo tempo, ao rememorar sua trajetória ao lado de Fernando, ela percebe com mais clareza sua diferença em relação a ele, que esteve sempre cristalizado nessa condição de suspensão em relação ao mundo, alheio, fitando algo que se perdeu e resistindo a seguir adiante. Como sugere Santana (2018), o guerrilheiro seria o osso colado torto, cicatrizado fora de lugar, e essa seria a razão pela qual a troca afetiva entre ele e a menina funciona como remediadora apenas para ela.

Nesse sentido, é possível afirmar que a travessia do luto empreendida por Vanja se completa, em grande parte, devido ao apoio e aos cuidados que Fernando dedicou-lhe ao recebê-la em sua casa. Ele foi central na busca por Daniel, investigando e procurando contatos que os levassem até ele, e na recuperação de um passado de Suzana que a filha desconhecia. Essas ações permitiram que a menina refizesse sua identidade, ao conhecer mais sobre seus genitores, e reencontrasse seu lugar no mundo. Além disso, o vínculo criado com esse pai-oficial possibilitou que Vanja enxergasse por uma nova perspectiva o significado dele em sua vida, levando-o de uma posição periférica à central à medida que compreende a real função dos papéis sociais atribuídos à família. Portanto, com sua viagem, a narradora pôde não só reverter a morte inventada de seu pai biológico, encontrando-o e, posteriormente, informando-o de sua paternidade, como também fazer valer o papel oficial de pai que fora imposto a Fernando muitos anos antes. Ao final, não por acaso, a protagonista projeta na narrativa seu desejo de que o guerrilheiro nunca tivesse voltado para Denver depois de registrá-la, pois, independentemente de genética, ele era o pai que um dia ela saíra de casa para encontrar.

2.3.3 *Todos os santos*: um pesar que ressoa nas águas

Todos os santos traz a morte de uma criança como motor narrativo, assim como *Rakushisha*, porém aborda o processo de luto pela perspectiva de outro membro familiar: a irmã. Vanessa, a narradora do romance, arquiteta seu discurso mediante a morte de Mauro, seu irmão, quando ambos eram crianças, e reconta todos os reveses que ela e sua família sofreram desde essa ocorrência fatídica. Há um entrelaçamento de tempos por meio do qual a

narrativa se organiza, com a voz de Vanessa reconstruindo momentos da infância, da adolescência e também um passado mais recente, distante apenas alguns anos do presente de sua narração. Pela justaposição dessas temporalidades, imagens de uma vida com André, seu companheiro, articulam-se à memória da perda – do lar e dos laços –, colocando em evidência o modo como essa experiência traumática desestruturou os núcleos familiares, exigindo de seus membros uma reacomodação dos afetos a partir da ausência que se instalou em seu centro.

A lembrança que alavanca o enredo e que ressoa ao longo do relato de Vanessa diz respeito a uma tarde de domingo, Dia de Todos os Santos, em que ela e o irmão foram convidados, assim como todos os colegas, para a festa de aniversário de uma menina do colégio que seria realizada em um clube da cidade. No período após o almoço, em que todos tinham sido avisados para não entrar na piscina e gastavam a energia correndo ao seu redor, em meio a outros frequentadores do lugar, Mauro, de repente, foi visto boiando nas águas, afogado. A irmã, que se sentara por um momento para conversar com uma das meninas que estava isolada dos demais, alarmou-se com os gritos e a retirada de seu irmão das águas. O socorro veio, o menino foi levado ao hospital, mas tudo fora inútil e decretou-se o falecimento da criança.

Tudo o que sucedeu essa situação perturbadora e é recuperado pela memória da irmã, décadas depois, diz respeito a uma gradativa reorganização do cotidiano pelo rompimento de alguns laços e a construção de outros inesperados, a começar pela separação de seus pais em um curto período de tempo após a morte de Mauro. De modo semelhante ao ocorrido em *Rakushisha*, a manutenção da unidade matrimonial se mostrou falha com a perda de um filho, no entanto não há necessariamente uma atribuição de culpa nesse caso, e sim um afastamento do casal durante o processo de luto. Sobre essa conjuntura que se instala no lar, Parkes (2009) a relaciona a uma dificuldade na oferta de apoio ao outro por parte dos cônjuges, consequência do modo particular como cada indivíduo lida com a perda sofrida e manifesta suas emoções. No caso de Jonas e Teresinha, a “sombra de pesar” (PARKES, 2009) instaurada no convívio mostrou que as necessidades de cada um nesse momento divergiam e, no fim, um não fora capaz de prover os cuidados que o outro precisava.

Nesse sentido, de acordo com as reflexões expostas em *Amor e perda* (PARKES, 2009), é possível que surja entre o casal um descompasso na medida em que um dos

indivíduos pode acabar desenvolvendo um padrão evitador²⁷ de comportamento ou mesmo tornar-se alheio à realidade, de modo a fazer com que o outro sinta seu desespero ignorado ou até minimizado, algo geralmente observado no pai e na mãe, respectivamente. Em *Todos os santos*, há um sofrimento pungente de ambos os lados, cuja percepção por parte do companheiro é dificultada, principalmente, porque eles manifestam seu pesar de modos opostos, como observa a filha:

[...] Teresinha agora passava as noites e os dias dormindo. E quando ela acordava e eu a via chorar, perguntava-me se algum dia aquele choro teria fim. Porque parecia vir de algum lugar novo, alguma fonte até então inexplorada, que uma vez aberta talvez passasse a jorrar dentro dela para sempre. Notei que sua pele estava baça. O que antes era aquele marrom-escuro meio azeitonado e tão vivo agora estava opaco, parecia que luz nenhuma conseguia mais se refletir ali (LISBOA, 2019, p. 37-38).

Sua convalescência a isola no interior da casa e da família, praticamente delegando os cuidados com Vanessa ao pai que, apesar de também sofrer e ficar “preso por um fiapinho de nada” (LISBOA, 2019, p. 35), fazia-o em silêncio, quase sempre se distanciando do mundo de modo mais sutil:

Ainda que Jonas desse a impressão de que era difícil se manter de pé, de modo geral não demonstrava muito, não era de arroubos. Não teve que ser maciçamente medicado como Teresinha. Sentava-se num canto do sofá da sala, punha uma ópera na vitrola, uma mulher gorgolejava ridículo em alguma língua estrangeira, ele esquecia os olhos num taco do chão ou numa irregularidade na parede e ficava ali, quieto (LISBOA, 2019, p. 37).

Tal divergência nas atitudes acentua um declínio que já se desenhava no casamento de Jonas e Teresinha, fazendo com que o divórcio apenas se antecipasse. Diante dessa situação, Vanessa parte com a mãe para Recife, onde passam a viver com os avós. Embora a narradora afirme que possuía muito mais em comum com pai, a permanência ao lado da mãe é pensada como uma necessidade face ao estado físico e psicológico em que a mulher se encontrava, justificada por ela na condição feminina que partilhavam e as irmanava:

Havia algo entre mim e minha mãe, uma solidariedade de corpos que sangram, seria isso?, e doía no meu próprio útero o vazio descomunal que ela sentia com a perda daquele filho, aquele menino de nove anos que ela por nove meses tinha carregado ali dentro. Eu intuía aquilo. Aquele vazio excruciante (LISBOA, 2019, p. 37).

²⁷ Segundo Parkes (2009, p. 24), o padrão evitador diz respeito a um tipo de apego caracterizado por uma inibição na manifestação de certas emoções, fazendo que o sujeito nele enquadrado pareça indiferente a certas situações ou pessoas.

Por um lado, fica claro em sua fala que Teresinha precisou ser medicada, assim como Celina em *Rakushisha*, e a partir dessa afirmação pode-se confabular um estado físico e psíquico ao menos semelhante àquele descrito na abordagem do romance de 2007, evocando uma complicada recuperação que se dá, dentre outras formas, pela dedicação dobrada de cuidados à filha ainda viva, cujo destino será o desempenho de um papel filial de esteio emocional para a mãe. Por outro lado, será o luto do pai que a memória da narradora recuperará e colocará como destaque, escolha que pode ser atribuída ao fato de que, como ela afirma no início da narrativa, seu vínculo com Jonas era mais forte, possuíam mais coisas em comum. Além disso, será por meio dele que ela verá construir-se um outro núcleo familiar que a colocará em uma posição deslocada, ao mesmo tempo que lhe concederá o vínculo mais importante durante sua vida e também o mais doloroso: sua relação com André. Assim, sua narração concentra-se nos fatos que orbitam o universo paterno, do qual ela se afasta e se reaproxima diversas vezes ao longo dos anos.

O conhecimento sobre o andamento do luto do pai e sua trajetória de recuperação é dado a Vanessa por André e Isabel, um casal de irmãos que tinham as mesmas idades da narradora e de Mauro, e que estava presente na festa de aniversário no domingo de Todos os Santos. Eles acompanharam de perto o acidente – o menino estava com Mauro e os outros colegas, correndo em torno da piscina, Isabel era a menina com quem Vanessa conversava no momento em que tudo acontecera – e também estavam próximos a Jonas nos meses que se seguiram ao divórcio, posto que surge uma estranha amizade entre ele e Lia, a mãe das crianças, encaminhando o que seria um futuro casamento dos dois.

Naturalmente, Jonas sempre pensara na tragédia sofrida como uma afronta da própria morte, essa “descumpridora de lógica, de papéis, de cronologia” (LISBOA, 2019, p. 114) que dele tomara um filho. Diante disso, nada que acontecesse no restante de sua vida poderia ser pior. Nos tempos do luto, apesar de convalescente, ele ensaiou alguns contatos sociais e sua condição de debilidade física e emocional não passou despercebida:

Jonas estava fantasmagórico. Tinha o rosto encovado e estava tão magro que a calça jeans ficava meio franzida na cintura, por baixo do cinto apertado. Então era assim que as pessoas sofriam. O corpo das pessoas sofria por fora a dor de dentro. Como se o coração escorresse todo o peso pelos outros músculos, transbordasse pelos olhos, pela pele. Era assim que se pranteava um filho pequeno que estava por aí e de repente não está mais (LISBOA, 2019, p. 50).

Havia, por parte desse homem ferido e desorientado, uma busca por carinho que seria suprida na relação com Lia e seus filhos, ainda que não houvesse um vínculo tão forte com as crianças. Nesse momento de pesar, o importante é o afeto, em qualquer medida, em qualquer forma, qualquer coisa que torne menos fundo o vazio que ocupa sua alma. Não somente para Jonas, como também para Teresinha e Vanessa, o luto foi um momento de reorganizar os afetos e redirecionar os cuidados, como previsto nos processos de desapego trabalhados por Freud (2011) e Parkes (2009), algo que essa personagem conseguiu por meio da reorganização familiar, formando um novo núcleo com Lia, André e Isabel, e buscando manter Vanessa por perto sempre que possível. Assim, o convívio com o pai levou a narradora a também desenvolver vínculos com essas personagens que, apesar de presentes há tempos em sua vida, eram periféricas e desempenhavam papéis insignificantes.

2.3.3.1 De “palavras inteiras” se constrói um luto

O afogamento de Mauro organiza-se, no mundo íntimo de Vanessa, como um acontecimento central e pode ser pensado como seu primeiro contato com a perda, engendrando em sua mente muito jovem uma incompreensão da morte não por sua irremediabilidade, mas pelo modo repentino e antinatural com que chegava à vida das pessoas:

O que tinha acontecido? Eu não entendia. O Mauro pelo visto tinha desafiado em grande estilo as ordens dos adultos, ele, o nosso pequeno exímio nadador [...] Ali estava ele, igual a um boneco de pano, todo torto. Como se alguém tivesse desinflado o seu corpo, extraído o Mauro de dentro do Mauro. Ali estava ele, e ao mesmo tempo não estava. Em muitos momentos, depois daquele dia, senti uma raiva imensa, imensa. Dele, Mauro, é claro. Raiva dele. Quem mandou, caramba? Será que não dava para esperar um pouco antes de voltar a nadar? Será que não dava para se sentir mal, mas não desmaiar? Será que não dava para desmaiar, mas dar um jeito de alguém notar? (LISBOA, 2019, p. 17-18).

A dimensão acidental e inesperada do que acontecera com o menino atentava até mesmo contra a coerência de seu comportamento, da obediência de Mauro e de sua habilidade na água, quase um peixinho. Como poderia? No “mundo presumido” (PARKES, 2009) de Vanessa, esse evento rompeu com suas certezas e com tudo o que sabia sobre o irmão, dificultando ainda mais sua aceitação quanto ao ocorrido, fazendo, inclusive, com que ela o culpasse pela própria morte, por ter sido desatento, apressado, impaciente. A raiva enquanto emoção natural do enlutado, embora momentânea, retornará diversas vezes, como a narradora

afirma, sempre associada à memória da morte, justamente por expressar, disfarçadamente, a incompreensão da menina com a natureza accidental do destino do irmão.

Concomitantemente, surge um estado de torpor no qual Vanessa fica imersa em dados momentos, como no velório, em razão do caráter irreal e traumático da experiência vivida. Embora haja a distância de décadas entre o acontecimento e a narração de Vanessa, sua memória reconstrói a confusão instalada na mente de seu eu narrado por meio da mistura de cores, da dificuldade de discernir corpos e pela perda da própria percepção temporal desse momento:

A minha experiência daquele velório, por outro lado, foi a do negativo de um clichê. Do seu extremo oposto. Eu estava ali e não estava. **Nada batia com nada, aquilo era um espaço-tempo fora do espaço e do tempo, não era um lugar, não era um dia. Não era nada e era tudo.** E era preto e branco e era um amontoado de cores fluorescentes chicoteando o meu olho. As pessoas me pareciam espectros. Mas também me pareciam estupidamente sólidas, densas, corpos de cimento. **Eu não entendi os soluços, não entendia os silêncios, os sorrisos, as palavras.** Nem entendia como era possível eu estender a mão e tocar um ex-Mauro, um corpo de Mauro sem Mauro, um amontoado de carne dura e fria que antes se mexia e falava e era meu irmão (LISBOA, 2019, p. 31, grifos meus).

Nota-se que a experiência da morte do irmão organiza-se para além das habilidades cognitivas de Vanessa e isso se manifesta pelo filtro instalado sobre a realidade, interferindo na forma como toda ação do velório é traduzida pela mente da personagem. Trata-se da intangibilidade do evento traumático, cuja apreensão tensiona os limites da subjetividade do enlutado justamente por configurar uma ruptura inconcebível em seu cotidiano. Não por acaso, as expressões utilizadas pela narradora, ao recuperar a lembrança, indicam algo de paradoxal, como observado nos trechos em destaque. Tudo parece fugir à ordem, como se faltasse um sentido, e essa sensação é consequência do descompasso imposto pela morte à vida da menina, ao seu pequeno universo organizado e ajustado por uma lógica segundo a qual meninos de nove anos não morrem afogados de repente e são enterrados como se fosse normal.

Além disso, a própria impossibilidade de compreender esse momento resulta do estranhamento quanto à morte e aos modos de se portar diante dela. Com o afastamento dessa temática em relação ao cotidiano e sua transformação em tabu (GORER, 1955; ARIÉS, 2017), não é raro que muitos indivíduos não tenham estado em sequer um velório quando chegam à idade adulta, isso porque crianças e adolescentes são normalmente poupados de situações como essa. Em *Azul corvo*, Vanja não compartilha em sua narração lembranças do

velório da mãe, de modo que não é possível afirmar qual fora sua percepção quanto a essa situação social e de que forma a existência de um luto antecipatório afetou tal experiência, mas para Vanessa é claro o desconcerto existente, o qual é acentuado justamente pela intempestividade do falecimento do irmão.

Sobre a proteção conferida principalmente à criança, ao se tratar da morte, Ariés (1986) a discute também em *História social da criança e da família*, estudo no qual demonstra uma mudança no cuidado com as crianças e no modo como a infância é percebida enquanto período inicial da vida humana. O hábito de manter esse grupo presente em velórios e mesmo no quarto de moribundos em seus momentos finais, destacado pelo historiador em *História da morte no Ocidente* (2017), passa a ser abandonado conforme a sociedade atribui um caráter de inocência aos infantes e atrela a estes uma necessidade de proteção. Esse movimento bane do convívio duas questões que até então não sofriam censura: o sexo e a morte, ambas discutidas livremente até meados do século XVII, quando uma reforma moral tem início, postulando diretrizes que, embora contraditórias²⁸, estabeleciam uma divisória entre o mundo dos adultos e aquele reservado às crianças.

Dessa conjuntura decorre o apagamento da morte no universo infantil e o surgimento de estratégias de disfarce no discurso sobre a verdade em torno desse tema. Por se tratar de algo incompreensível e inaceitável mesmo para os adultos, há uma resistência em conversar abertamente com as crianças sobre a perda sem recorrer a mecanismos de atenuação, como a ideia do “sono eterno” ou do “tornar-se estrela”, estratégia destacada por Gorer (1955) ao pontuar a conversão desse assunto em tabu. Nesse contexto é que Rees (2001) insiste na necessidade de que haja um diálogo franco com a criança sobre o morrer e suas implicações, com cuidado ao escolher metáforas para evitar que possam, em vez de ajudar a lidar com o luto, intensificar um medo em torno de atividades cotidianas como dormir, por exemplo. Para o autor, é importante auxiliar a criança no processo de elaboração da ausência de um ente querido, mas sem subestimar sua capacidade de compreensão e sua força, e sim oferecendo suporte e sendo aberto a ela, pois isso a ajudará a sentir-se até mesmo mais incluída no seio familiar.

Entretanto, a conjuntura observada em *Todos os santos* é a de uma perda que se faz arrasadora a ponto de embaralhar os papéis sociais de pais e filhos, colocando a narradora em

²⁸ Ariés (1986, p. 146) aponta que entre os princípios buscados na forma de educar as crianças estavam a preservação de sua infância – mantendo-as distantes das torpezas do mundo – e o desenvolvimento de um caráter e uma razão que muito se aproximavam daqueles esperados de adultos, indicando uma contradição na própria concepção daquilo que seria adequado para uma tenra idade.

uma posição que a retira de seu lugar infantil a fim de torná-la o suporte dos adultos. O afogamento de Mauro e a conseqüente fragmentação familiar se organizam como dois eventos determinantes na vida de Vanessa e ambos promovem profundos impactos em seu futuro, a começar pelo peso que exercem sobre ela, obrigando-a a obliterar seu processo de luto em favor de mediar a dor de seus pais. Ela tinha apenas onze anos quando o irmão morreu, ou seja, estava em um período de transição em seu amadurecimento físico e psicológico, deixando a infância e entrando na adolescência, e sofre uma perda que não apenas desestabiliza sua vida emocional, como debilita gravemente Jonas e Teresinha, reduzindo a rede de apoio à qual a menina poderia recorrer. Tal conjuntura interfere na vivência de seu luto ao secundarizá-lo diante das necessidades alheias.

Sob essa perspectiva, observa-se que a narrativa retoma a experiência de Vanessa por meio de memórias sobre o estranhamento quanto ao velório, seus questionamentos e a raiva sentida pela morte do irmão, reações normais nesse processo, mas pouco há sobre o modo como se seguiu sua perlaboração da perda após a partida para Recife, uma vez que o relato se centra nos problemas vividos pelos pais. Anos mais tarde, em uma das poucas conversas que tem com André sobre o assunto, a narradora é questionada a respeito disso e sua resposta tece mais de uma ideia sobre o cumprimento do período de luto e como atravessá-lo:

Quando uma coisa dessas acontece, tudo é de um tamanho que parece que vai esmagar você para sempre, uma chave de braço que passou a fazer parte do seu corpo, e a cada minuto você precisa se lembrar e se convencer de que o que aconteceu aconteceu mesmo. Então um dia, e você não sabe como foi que chegou até ali, já não pensa mais tanto no assunto. E quando pensa o assunto passou a fazer parte da sua vida, da sua história. É um problema que você não vai conseguir resolver nunca. Uma contradição que acata, que aceita. É assim que a gente cumpre o luto, talvez.

[...]

Não sei se é assim que a gente cumpre o luto, pensando bem, eu disse. Será que a gente só faz mesmo é tentar esquecer a pessoa que morreu, para continuar vivendo? Tirar da pessoa a importância que ela teve para nós (LISBOA, 2019, p. 75-76).

Nota-se, por suas palavras, a incerteza que há em relação à passagem da dor e o quanto ela aponta – ou não – para um esquecimento do ente amado, se seria esse o movimento íntimo feito pelo enlutado ou se seria um ato de acatar o destino irremediável, cumprir o luto pelo abandono da resistência à perda, à aceitação e ao próprio movimento de esquecer a tragédia vivida. Sabe-se, no entanto, que o tempo conferiu a ela uma aprendizagem no trato com a morte pelo uso de palavras que não escondessem sua verdade, apesar da dor da lembrança e da dificuldade em falar sobre a perda, algo natural diante de um evento traumático. A

narradora esclarece isso logo de início, talvez pelo fato de seu relato centrar-se justamente nessa experiência tão incômoda, mas necessária de revisitar por sua centralidade:

Aprendi a falar desse assunto, como você sabe, André. Foi a duras penas. **Aprendi a usar as palavras inteiras, que são as únicas que servem.** É como se a dor fizesse a gente perder a cerimônia. A gente abre mão das frescuras, dos não me toques, das luvas de pelica. O vocabulário da dor vai direto ao assunto (LISBOA, 2019, p. 18, grifo meu).

Essa mudança nas formas de referir-se à morte, evidenciada no discurso de Vanessa e destacada no trecho, pode ser pensada como uma das consequências da inversão de papéis que a tornou responsável por proporcionar esteio emocional aos pais, pois essa situação dificultou a perlaboração do luto ao mesmo tempo que, de certo modo, conferiu a ela uma força distinta pelo acelerado amadurecimento a que foi submetida. A isso soma-se, ainda, uma desconfiança quanto a tudo que se esconde por trás das meias palavras e dos gestos de delicadeza que disfarçam verdades dilacerantes, ponto que se cruza com o uso frequente das diferentes metáforas para se referir à morte. Por trás da leveza de ideias como “descansar”, “partir” e “estar em paz”, frequentemente usadas, esconde-se o vazio que fica para todos os que permaneceram vivos como ela e seus pais; a estes, cabe dar “um jeito de reorganizar o sentido das coisas, de reencontrar um sentido para as coisas” (LISBOA, 2019, p. 15). Diante da possibilidade de abrir-se com as pessoas e receber em retorno expressões vagas de consolo ou mesmo uma tentativa de contornar o assunto, a protagonista pode também ter se fechado ao mundo e só voltado a trabalhar sua dor quando encontrou um interlocutor disposto a essa empreitada.

2.3.3.2 Entre afetos refeitos e perdas que se repetem no tempo

Nessa conjuntura, a figura de André se faz primordial para a narrativa empreendida por Lisboa (2019), pois nele está posta a contraparte de Vanessa. Sendo ele uma das crianças que estavam no clube, naquela tarde de Todos os Santos, a narradora o via como alguém com quem poderia compartilhar o horror do que vivera, o choque, a aflição, a impossibilidade de compreender a furtividade da morte que chegara de repente. É importante considerar que a narração está direcionada, como um todo, a essa personagem, é com André que o discurso dialoga no romance e, quando Vanessa diz “nossa vida”, não está apenas pensando no bagunçado núcleo familiar em que estiveram inseridos, mas também se referindo à vida construída em conjunto com ele, ao universo particular no qual se fecharam:

Ninguém tinha ideia, ainda, de como os eventos da véspera seriam uma das dobradiças fundamentais da nossa vida, um daqueles momentos-chave que marcam a fronteira entre um antes e um depois irreconciliáveis. A história do bicho nos calcanhars, André. Por ora, tratava-se de deixar passar as horas, ver chegar o dia seguinte, de continuar deixando passar as horas, esperando que o velho clichê do tempo e dos processos de cicatrização funcionasse mais uma vez (LISBOA, 2019, p. 30-31).

A (re)criação de laços empreendida por Jonas após a partida de Teresinha e Vanessa se dá, como mencionado anteriormente, por meio de uma aproximação de Lia e um novo casamento, elevando André e Isabel ao posto de enteados desse pai desconsolado que precisava direcionar seu afeto a alguém. Desse modo, a narradora descobre-se irmã postiça das duas crianças que conhecia da escola e, em seu primeiro retorno ao Rio de Janeiro para visitar o pai, é colocada frente a essa nova família e à presença silenciosa, porém agradável de André. A companhia dele e da irmã geram, no romance, uma triangulação de afetos que afronta a proposta familiar de Jonas e Lia, apesar de se mostrar fundamental nos rumos que cada uma das personagens dará para si.

Entre Vanessa e André constrói-se, com o passar dos anos, uma cumplicidade e uma troca que os isola do restante do grupo e se sustenta no papel que um passa a exercer na vida do outro. A partida de casa, a travessia de oceanos e a mudança do casal para a Nova Zelândia, depois de inúmeras andanças por outros lugares, são decisões amparadas pela forte relação que criaram e pelo modo como desenharam suas vidas pessoais e profissionais entrelaçadas, compartilhando tudo. No entanto, é inegável para ambos que esse laço surgiu pelo desenlace de um outro, pelo (re)aproveitamento de um fio que antes atava duas outras almas, e o lembrete disso é a memória da perda, sempre presente quando Vanessa pensa em tudo o que conquistaram com o tempo: “Tem sido uma vida generosa, de muitas maneiras. Mas é estranho pensar que a vida generosa começou roubando algo insubstituível. E perder alguém assim, desse jeito, não é só perder a pessoa. É perder uma parte da nossa própria vida também” (LISBOA, 2019, p. 126).

O domingo de Todos os Santos, já tão distante no tempo, é constantemente evocado pela narradora por ser a chave de seu presente e guardar uma verdade inconfessável. Talvez por isso fosse um tópico raramente comentado pelo casal, apesar de cada um deles ser assaltado em seu íntimo pela recordação daquela tarde, como Vanessa afirma:

Não era um tema muito frequente na nossa vida, aquele. O que cada um ainda pensava ou deixava de pensar em geral não era compartilhado. Quantas vezes aquela tarde acometia os nossos sonhos, quantas associações

imprevistas nas nossas horas acordados. Horas demais? Horas de menos? Não comentávamos (LISBOA, 2019, p. 100).

Esse remoer do passado, muito familiar aos enlutados, principalmente em casos de morte inesperada (REES, 2001), está associado ao pensamento em torno das probabilidades, dos “e se”, porém, no caso de Vanessa e André, crianças quando tudo acontecera, essa revisita à morte de Mauro se afirma na tentativa de entender o modo como esse momento reconstruiu a vida dos dois, alinhou seus destinos, para depois desencaminhá-los novamente. Ao longo da narrativa, a narradora dá indícios de que o espanto vivido por ela naquele dia é dividido com André e, em razão do choque que a morte gera na infância, o leitor é levado a crer que é disso que se trata, todavia, há uma verdade escondida no assombro do menino que só vem à tona décadas depois.

Vanessa nunca viu o que de fato ocorreu com o irmão, estava de costas quando ele caiu na piscina e só tomou conhecimento do fato quando ouviu a gritaria das pessoas ao redor, mas Isabel, com quem conversava, foi uma espectadora da verdade e a revela à narradora durante sua última viagem ao Brasil, sozinha, para visitar o pai que passara por uma cirurgia. Mauro não entrou na piscina, foi empurrado por André. O conhecimento desse fato retira a culpa que fora atribuída por ela ao irmão tantas vezes ao longo de uma vida e coloca em xeque tudo aquilo em que acreditava. A verdade é uma afronta à relação que André construíra com ela, à cumplicidade e ao afeto, e é uma alfinetada de Isabel por ter sido preterida e excluída do mundo que construíram juntos:

Isabel guardou por todos esses anos um segredo que era a senha da nossa infelicidade, a senha da derrocada de tudo o que a gente construiu com vigor ao longo das décadas, ao longo das quase quatro décadas passadas desde a morte do Mauro. Apesar da morte do Mauro. As coisas que nos empenhamos na esteira daquele luto maciço, a necessidade de continuar acreditando em aves e óperas.

Mas agora, André, no que é que acreditamos? (LISBOA, 2019, p. 143).

O retorno de Vanessa a Nova Zelândia e ao cotidiano com o companheiro de tantos anos, após a revelação de Isabel, converte-se no que seria a última conversa dos dois, um acerto de contas em que suas perguntas são respondidas com sinceridade e com um silêncio que passaria a ressoar na casa quando André partisse na manhã seguinte, para nunca mais voltar. Essa situação, trabalhada apenas ao final do romance, gera um movimento de repetição da perda e de reativação do luto de Vanessa, a quem resta sofrer o impacto de uma segunda morte, esta simbólica, e de um novo romper de laços. As reflexões que nunca se calaram são

amplificadas na mente da personagem, na tentativa de compreender o que resta: “O que fica da gente. O que permanece de você na impermanência da nossa vida juntos, essas flores secas que catamos uma vez no deserto de Rangipo. O lugar das suas roupas no armário. O seu lado da cama. [...] O corpo que perdeu uma terra agora perde outro corpo” (LISBOA, 2019, p. 128).

Observa-se, nessa reincidência do trauma gerado pela perda, do luto e de tudo o que ele acarreta emocionalmente, que a perturbação de Vanessa é alimentada pela perda de lugar discutida por Kehl (2011), pois todo o processo de reconstrução da protagonista após a morte de Mauro sustentou-se, em parte, na relação criada com André, transformando-o em um ponto de referência em sua nova vida, alguém que a ajudava a identificar seu lugar no mundo, seu papel como sujeito. Nesse sentido, a omissão da verdade é como uma traição a tudo isso e, principalmente, uma anulação de todo o universo que o casal forjara para si, em uma terra remota na qual um bastava ao outro. Assim, a partida do rapaz é a ação que desorienta Vanessa uma vez mais e, em última instância, torna-se o motor primário da própria narrativa, por reavivar a questão da morte ao repeti-la na trajetória da narradora, instigando-a a revisitar o passado.

2.3.3.3 Em todas as águas, corpos ausentes

Assim como há uma reincidência da perda e do luto, um outro elemento se faz presente na narrativa e associa-se às duas mortes – a real e a simbólica – choradas por Vanessa: a água. Elemento recorrentemente vinculado à ideia de vida, como exposto por Chevalier e Gheerbrant (2021), ela se espraia por toda a extensão de *Todos os Santos*, inundando a existência da protagonista como em uma enchente e levando dela tudo o que há de mais importante, deixando em seu lugar o vazio. Evidencia-se, portanto, uma subversão desse sentido primordial para dar lugar a uma perspectiva segundo a qual as águas são responsáveis por trazer a morte e findar ciclos.

A narradora se mostra consciente dessa contrariedade e pontua bem cedo em seu relato a conclusão de que ela e todos aqueles que amava foram levados até aquele presente pelas águas (LISBOA, 2019, p. 13). A própria narrativa se abre mesclando em uma mesma página menções a diferentes representações desse elemento: a Baía de Guanabara, o rio Manawatū e a chuva forte que marca uma das passagens centrais do enredo – a última conversa de Vanessa e André. De fato, a cartografia íntima dessas personagens é demarcada pelo curso

das diversas águas que se encontram e entrelaçam diferentes tempos vividos a uma mesma perda: a do próprio Eu diante do descompasso gerado pela ausência do outro.

No romance, a morte atrela-se ao elemento da vida, a princípio, pela figura de Mauro que morre afogado na piscina do clube, embora fosse um exímio nadador e a água fosse, com certeza, seu elemento, tal qual um peixinho. Ele, que tinha medo apenas das águas escuras da caixa d'água do prédio e dos monstros que poderia conter, foi tragado pelo líquido em sua forma límpida, espelho reluzindo ao sol de domingo. As águas claras e calmas de um espaço destinado ao lazer e à alegria foram as mesmas que trouxeram uma tristeza sem fim para Vanessa e sua família, além de terem transformado para sempre os destinos de André e Isabel, entrelaçando-os ao da narradora de modo quase conspiratório.

Ao seu companheiro, por sua vez, a protagonista associa as águas revoltas, a tempestade, trazendo à narrativa quadros recorrentes da noite em que o rio Manawatū transbordou. Trechos que relatam o rio enchendo e suas águas escorrendo por todos os cantos, alimentadas por uma forte chuva, destacam-se e fazem a ponte entre as memórias e o retorno ao presente da narração pela voz de Vanessa. Esse acontecimento, ainda, é utilizado por ela no início de seu relato, na forma de uma prolepse²⁹ encaixada no interior de uma de suas lembranças, para apontar a noite da enchente como o momento do desenlace de seus caminhos: “O Manawatū em algum momento ia inchar feito um bicho que estivesse engolindo a presa. Num dos invernos que ainda estavam guardados no nosso futuro. Ia derramar a sua água por cima das margens, violento, e alagar essa cidadezinha pacata, despreziosa” (LISBOA, 2019, p. 26). Detentora da narrativa e sabendo de seu desfecho, ela alardeia, em meio à lembrança dos primeiros dias do casal morando próximo ao rio, o momento em que as águas trariam uma nova morte. Há, portanto, uma transformação dessa enchente em uma imagem-acontecimento que condensa o conflito entre ela e André.

Nesse sentido, há uma perspectiva de leitura da tormenta enquanto prenúncio de uma revelação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 955-956) que se alinha à situação construída na narrativa, pois, embora a verdade sobre a morte de Mauro seja revelada antes da noite de chuva e da enchente, é nela que haverá o confronto entre a narradora e sua contraparte. Desse modo, não é equivocado pensar que a aparição constante de trechos em que há menção à fúria do rio Manawatū e à força das águas vindas do céu funcione como uma anunciação, visto que ela aponta para um momento fulcral em sua vida com André, o qual

²⁹ Movimento de interferência na ordem temporal que se constrói como uma antecipação, no discurso, de determinado fato ou acontecimento que, no interior da diegese, seria posterior às ações que estão sendo narradas (GENETTE, 197-).

está sim relacionado à descoberta que faz, mas principalmente ao peso que isso impõe ao seu vínculo mais caro, ao modo como o limite de seus afetos será tensionado nessa conversa que terá com seu companheiro.

Ao mesmo tempo, a força dessas águas na forma da tempestade, ainda que frequentemente aponte para uma cólera de cunho divino, pode ser pensada como a própria fúria que surge na relação desse casal, uma mistura de dor, mágoa e também alívio pela revelação de um segredo tão pesado, guardado por tanto tempo por uma criança – André tinha a mesma idade de Mauro quando tudo acontecera. Teve medo de contar a verdade e, anos mais tarde, medo do que essa situação poderia fazer com o futuro dos dois e de tudo o que construíram juntos. Em dados momentos, a narradora relembra a enchente e compara o rio com um bicho, talvez por seu descontrole, sua selvageria descomedida ao inundar tudo e desferir seu furor contra o mundo dos homens: “[...] nesse dia da grande enchente ele tinha virado bicho, estava com pressa e com raiva, não cabia no próprio leito e vinha entornando por cima das margens” (LISBOA, 2019, p. 69, 136).

Entretanto, essa descrição não deixa de aludir a ela mesma, que se entregara à raiva sentida não daquilo que André fizera quando criança, e sim da escolha de segredar isso dela, de arriscar uma vida juntos escondendo a chave de tudo o que acontecera a eles, e o mandara embora. Assim, quando Vanessa relata que na manhã seguinte observara “As marcas da enchente por toda parte” (LISBOA, 2019, p. 142), sua fala possibilita duas leituras: a exterior, das superfícies, em que as ruas provavelmente exibiam restos do que fora arrastado pelas águas e a natureza tentava reestabelecer uma ordem; e a interior, do subterrâneo íntimo dessa mulher, atravessado por um caos que deixava entrever seus rastros nos espaços vazios que marcavam a presença de um outro agora ausente para sempre.

Tanto no passado quanto no presente, as águas se impuseram sobre a vida dessa protagonista e, de alguma forma, fundiram-se às suas perdas, deixando-a à deriva diante de uma dor que só se repetiu no tempo. Nesse sentido, a insistência em falar com André, direcionar a ele sua voz e a reconstrução de suas memórias, foi o caminho encontrado por Vanessa para refazer, uma vez mais, sua percepção de mundo, olhando com cuidado tudo aquilo que a torrente desarranjou com sua potência, tudo o que lhe foi tirado, para melhor compreender a dimensão do vazio por ela sentido em seu presente. Ao final de sua narração, há ainda um pesar em processo de perlaboração, pois o luto pela partida de seu companheiro persiste, mas o compartilhamento das lembranças e sua transformação em relato a tornam mais próxima de completar essa travessia.

3 MOBILIDADE E ESTRANEIDADE: PERTENCIMENTOS EM TRÂNSITO

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não um ponto fixo no espaço [...] e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção.

Adriana Lisboa, *Rakushisha*

Tim Cresswell (2006) afirma que o homem é, antes de mais nada, um ser em movimento. O ato de mover-se marca o reconhecimento do corpo e de suas dimensões, assim como possibilita a identificação daquilo que o cerca, do espaço no qual está inserido. O movimento é, ainda, uma testagem de força, uma forma de percepção daquilo que o corpo é capaz de fazer por si só e em relação ao meio, interferindo nele ao mover-se. Essa perspectiva aponta para uma articulação entre a esfera espacial e o elemento humano por meio da ocupação, criando um campo de força que promove práticas as quais retiram o espaço de uma dimensão abstrata e o tornam um elemento social, assim como ocorre com o tempo.

Em *On the move*, o geógrafo desenvolve essa ideia ao explicar que o processo envolvendo o tempo e o espaço de maneira articulada passa pela produção da mobilidade e é, simultaneamente, alimentado por ela. Nesse sentido, a mobilidade seria o movimento imbuído de significado, vinculado ao sujeito e provido de poder de transformação, para além do ato de mover-se entre dois pontos. O tempo e o espaço agem em sua produção, pois é de acordo com ambos que o deslocamento ocorre, mas são, em contrapartida, produzidos por ela enquanto construtos sociais, justamente por saírem do campo abstrato de grandezas absolutas e passarem a compor esferas racionalizadas pela ação humana.

Nessa perspectiva, Michel de Certeau, algumas décadas antes, havia pontuado justamente a importância do homem na prática do espaço para conferir sentidos a essa dimensão. Em *A invenção do cotidiano* (2000), o historiador destacou que, por meio das técnicas de locomoção e habitação, o espaço assume novas significações, uma vez que ações como o ato de caminhar por uma rua, por exemplo, configuram-se como exercícios de mobilidade que organizam continuamente as formas de poder atuantes no meio. Desse modo, o que está posta é a dimensão relacional que a espacialidade assumirá com a presença do homem, indicando o que estudiosos da geografia, como Doreen Massey, buscam constantemente mostrar: o espaço não é estático e não está subjugado ao tempo, pelo contrário, age juntamente com ele e mantém-se em constante transformação em decorrência das práticas humanas.

Ao discutir essa característica do espaço, Massey (2008, p. 29, grifo da autora) parte de três proposições, dentre as quais está justamente a de que há uma permanente construção deste, “precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de **relações-entre**, relações que estão necessariamente embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado”. Essa ideia é relacionada pela autora à heterogeneidade das sociedades e a leva a pensar no espaço como o que ela denomina “simultaneidade de estórias-até-agora”, pois é essa percepção de abertura como uma grandeza mutável, dinâmica, que possibilita a sua pluralidade.

Uma vez que há uma multiplicidade de trajetórias que se articulam no e ao domínio espacial, mantendo-o em permanente transformação, pode-se entendê-lo como uma esfera de configurações, na qual elementos como a identidade – seja ela de um lugar, grupo ou indivíduo – também seguem em contínua (re)constituição. Como aponta a geógrafa, trata-se de um processo de co-constituição, no interior do qual as inter-relações desempenham um papel determinante ao organizarem a espacialidade por meio das práticas humanas e sociais. Tal proposição, no entanto, depende do estabelecimento de incessantes negociações que acomodem os discursos e tendências que frequentemente entram em conflito, o que só ocorre de maneira adequada quando há o reconhecimento da própria multiplicidade que está na base do espaço e abrange sujeitos, trajetórias e, principalmente, as práticas que se efetivam simultaneamente.

Nesse entremeio, a mobilidade constitui um fator fundamental, pois age na organização dessa grandeza e de tudo que nela se articula, permitindo a dinamicidade das interações por meio dos trânsitos empreendidos por grupos e indivíduos. Além disso, sua atuação se faz, em um grau diverso, no interior da própria identidade, engendrando processos relacionais com outras identidades e espaços os quais sustentam sua contínua reordenação. Assim, uma das formas de compreender a articulação entre o sujeito e as superfícies por ele ocupadas perpassa a observação do modo como a mobilidade se constrói socialmente, seja pelas travessias que possibilita, seja por sua contraparte, a imobilidade.

3.1 A mobilidade como forma de experiência do espaço

Historicamente, o trânsito sempre esteve presente nas sociedades, mesmo após um majoritário abandono do modo de vida nômade em favor da sistematização de núcleos de povoamento. O deslocamento por regiões inteiras em busca de condições de vida mais favoráveis figura constantemente nas narrativas, desde as mais antigas até as contemporâneas.

Na *Bíblia*, a infundável travessia do deserto pelos hebreus, após a fuga do Egito, estende-se pelo livro do Êxodo. Durante os quarenta anos que levou a jornada até a Terra Prometida, houve todo um processo de reorganização do grupo que envolveu conflitos de liderança e o estabelecimento das regras que regeriam esse povo eleito. Assim, a viagem pelas areias do Sinai foi uma experiência móvel de reconstrução dos modos de vida dos israelitas.

Por outro lado, a caminhada da família de Fabiano, no romance brasileiro *Vidas Secas*, publicado em meados da década de 1930, não leva à reformulação de ordem alguma, mas a uma repetição cíclica da miséria em diferentes pontos de um mesmo sertão nordestino, marcado pela escassez dos recursos hídricos e pela aridez que povoa a alma dos homens. A migrância que mantém as personagens na estrada é sustentada pela esperança de encontrar um lugar melhor e se faz reflexo da vivência de inúmeros outros Fabianos que perambulam mundo afora em busca de uma vida digna que custa a se mostrar. São experiências de trânsito que se unem pelo propósito de mudança, o qual se renova constantemente conforme os passos mudam sobre o chão.

Outras clássicas histórias de viagens figuram ao lado dessas, nas quais as intempéries da jornada mesclam-se ao elaborado universo mitológico grego na construção de narrativas que ressaltam a persistência humana diante da fúria dos deuses. Dentre essas, aqui se destaca *A Odisseia* e o laborioso retorno de Ulisses a Ítaca, findada a guerra de Tróia; um deslocamento que durou duas décadas e custou diversas mortes em troca da chance de voltar ao lar. Embora não seja o raconto mais antigo a tematizar a viagem, tornou-se um dos mais conhecidos ao ser eternizado pela escrita entre os séculos IX e VIII a.C. Nessa esteira dos empreendimentos marítimos, não se pode esquecer, também, da cruzada do mar rumo às Índias, empreendida por Vasco da Gama e narrada nos versos camonianos d'*Os Lusíadas*, os quais buscaram enaltecer o espírito explorador português por meio da construção de uma versão épica da aventura, seguindo o estilo das grandes epopeias.

Nota-se, portanto, que seres moventes povoam a literatura e representam uma infinidade de sujeitos que transitam pelos diversos espaços da sociedade, impelidos pelas mais variadas razões, sejam elas econômicas, políticas, sociais ou subjetivas. As experiências da viagem sempre foram uma matéria propícia à narração, pois tecem um caminho de reconhecimento do mundo, principalmente para aqueles que nunca saíram de seus espaços, e possibilitam uma observação do homem e de seus comportamentos diante das mais diversas situações, sejam elas fantasiosas ou próximas à realidade conhecida. Não é por acaso que Walter Benjamin (1987), em seu clássico estudo “O narrador”, indica como uma das figuras

históricas do narrador o marinheiro comerciante, aquele que conheceu lugares e povos diversos e guarda dessas aventuras inúmeras lembranças.

O viajante torna-se, por excelência, um exímio contador de histórias, um narrador cuja propriedade que tem sobre a palavra vem da vasta experimentação do mundo. Como sujeito que possui uma mobilidade estimulada pela vida mercantil, a matéria de suas narrativas está embebida na própria experiência; ele muito sabe do mundo, pois muito viu e viveu em suas viagens. A travessia do espaço converte-se, para ele, em aprendizado e práticas cotidianas de contato com o outro. Diante dessa proposição, destaca-se a figura de Marco Polo, famoso explorador veneziano ficcionalizado como personagem e narrador em *As cidades invisíveis* (2017) – romance de Italo Calvino sobre o domínio do espaço e os meandros da alma humana.

Para a personagem, a viagem foi um processo por meio do qual ele pôde perceber, entre outras coisas, sua relação com o espaço, tanto a terra em que chega quanto aquela que ficou para trás. No romance, em um dos diálogos travados com seu interlocutor, o imperador mongol Kublai Khan, ao ser questionado sobre as razões pelas quais viaja, Polo postula que é deslocando-se que se compreende melhor o próprio eu, pois “Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá” (CALVINO, 2017, p. 36). Nesse sentido, a confluência de espaços proporcionada pelo deslocamento põe, diante do sujeito, quem ele é no mundo por meio da observação do outro, de suas práticas e comportamentos. Assim, a autodescoberta é posta como uma das benesses da mobilidade.

Entretanto, a passagem por tantos espaços e a não fixação em nenhum deles, de forma definitiva ou ao menos duradoura, é um ponto questionado em relação aos viajantes, para muitos dos quais a cidade de origem voltará a ser habitada apenas nas lembranças. Em razão disso, ocorre uma espécie de rasura na subjetividade desse sujeito no que diz respeito às noções de pertencimento e vínculo com o espaço anteriormente ocupado. Tal observação decorre do fato de que as discussões em torno da espacialidade, suas práticas e significações, são, normalmente, associadas ao estabelecimento de um grupo em determinado lugar. Essa perspectiva é recorrente, pois, mesmo que o deslocamento seja uma prática constante na vida de muitos indivíduos, as sociedades são majoritariamente pensadas e organizadas a partir da noção de fixidez, o que está diretamente ligado à opção por um modo de vida sedentário. Liisa Malkki (1992) atribuiu o nome de “metafísica sedentarista”³⁰ a essa forma de percepção do espaço e afirmou tratar-se de uma espécie de lente através da qual se pode ver as atividades

³⁰ No original: “*sedentary metaphysics*”.

e vivências humanas, dentre estas a própria mobilidade como experiência, e pensá-las. Tal proposição, feita em seu artigo *“National Geographic: the rooting of peoples and the territorialization of national identity among scholars and refugees”*, foi utilizada para refletir sobre a condição de refugiados Hulu, grupo observado pela antropóloga em seu estudo, mas pode ser ampliada para discutir a situação de indivíduos que se encontram diante de um dilema identitário devido a deslocamentos espaciais, sejam eles forçados ou não.

Malkki (1992) explica que essa metafísica influencia o modo como a mobilidade humana é trabalhada em áreas de estudos como a Sociologia, a Antropologia e a Geografia, o que, conseqüentemente, afeta também o discurso do senso comum e as representações feitas acerca de sujeitos que organizam suas práticas cotidianas a partir do trânsito. Este é um processo que decorre justamente de uma construção social afirmativa erigida em torno de conceitos como “nação”, “território” e “identidade”, os quais sinalizam uma relação homem-espaço pautada na ocupação permanente da terra. Noções como essas foram articuladas por meio de um raciocínio que parte da delimitação geográfica dos grupos humanos e, simultaneamente, volta-se à reafirmação dessa, fechando-se de maneira cíclica.

Há, no interior de tal lógica, um estreitamento do vínculo com o espaço, que se manifesta no constante discurso sobre o homem que possui raízes na terra de seus ancestrais e por isso não parte, mas resiste bravamente a tudo que tenta afastá-lo desse lugar. A permanência é vista, então, como a única possibilidade de uma vida plena, pois esses sujeitos se percebem irremediavelmente atrelados às origens geográficas. Estas, quando pensadas em paralelo ao compartilhamento de uma língua e de costumes, transformam-se em bens simbólicos que conferem aos membros de um mesmo grupo o senso de unidade que é denominado pertencimento. Conseqüentemente, esses elementos partilhados são constantemente relacionados não somente à ideia de uma identidade nacional, como também à própria noção de identidade pessoal quando vista sob o signo da pertença. Desse modo, conceitos que são considerados determinantes para a compreensão dos grupos humanos e de sua organização são construídos e trabalhados tomando por base essa relação que há com a ocupação permanente dos espaços geográficos.

Contudo, ao normatizar essa perspectiva, estabelece-se uma contrapartida marcada pela não fixidez, a qual será negativizada no interior da metafísica sedentarista. Se o enraizamento de grupos em determinados espaços é visto como a estratégia corrente para a organização das sociedades, deslocar-se e permanecer em trânsito é desviar-se da norma, é colocar-se em posição de diferença e em negatividade nesse quadro socioespacial, pois entende-se que não se ocupa um lugar sem fixar-se. Logo, toda uma categoria de sujeitos que

é reconhecida pelo constante movimento é observada sob a perspectiva de uma ausência de laços, um desprendimento em relação aos espaços e um rompimento com as categorias dependentes dessa espécie de imobilidade.

Acerca dessa conjuntura, nota-se que a disjunção entre a ordem vigente da fixidez e aqueles que experienciam as formas de mobilidade se constrói pelo parâmetro da falta. Questiona-se a afetividade desses sujeitos em relação ao lar e também a existência de raízes ou mesmo de um pertencimento, atitude relacionada por Malkki (1992, p. 34) a uma naturalização de um olhar organizado pela lente da fixidez, segundo a qual o desenraizamento apontaria para uma perda da orientação emocional. Assim, ignora-se o fato de que há um conjunto de práticas e experiências que se constroem no trânsito e que, muitas vezes, sua condição inicial é dada justamente pela impossibilidade de permanecer nos espaços de origem.

Além disso, uma metafísica pautada no movimento não significa que não haja uma ocupação, ainda que momentânea, do espaço, já que o deslocamento também prevê uma relação do homem com a espacialidade por ser a mobilidade uma forma de experiência que alimenta a produção espacial e, ao mesmo tempo, nela se produz, como já mencionado. É em favor deste modo de pensar que Cresswell (2006) propõe uma “metafísica nômade”, a qual busca uma desconstrução da visão sedentarista, ou melhor, uma reconstrução do olhar que dê lugar a essa outra perspectiva. Nesse sentido, é importante notar que essa lente nômade sinalizada pelo geógrafo não é uma inovação se for considerada a ideia de um espaço relacional, como defendido por Massey (2008), mas sim uma forma de pensar o trânsito que já é realizada pelos grupos que o exercem com frequência e que consideram o movimento entre diferentes espaços como condição fundamental para sua vida em sociedade.

Essa reflexão articula-se às discussões feitas por Michel Maffesoli (2001) ao trabalhar o nomadismo como prática espacial na sociedade contemporânea, uma vez que ele aponta essa dinâmica de movimento constante como algo cada vez mais evidente quando se observa a influência sobre o comportamento humano exercida por outros fluxos globais como o econômico e o tecnológico, os quais estabelecem uma pluralidade de papéis e valores no interior dos grupos, demandando certa adaptabilidade de seus membros. Nessa lógica, o nomadismo e mesmo a errância seriam estratégias incorporadas pelos indivíduos para lidar com a variabilidade de funções sociais a serem desempenhadas e a consequente instabilidade que surge dessa conjuntura.

O sociólogo, então, vincula tais práticas a uma pulsão migratória que impele as pessoas a esse permanente trânsito e à transformação de seus hábitos cotidianos mediante a

ausência de um lugar físico, rompendo com as normas sociais de fixidez. Nesse sentido, essas duas formas de entrega ao movimento possibilitam ao sujeito um desvencilhamento da estrutura social corrente, para que ele possa buscar, no deslocamento constante, um modo de vida que atenda a suas necessidades. Maffesoli (2001, p. 22) salienta que essa escolha só se desenha como problema se for considerado o fato de que faz frente ao “compromisso de residência” que passou a vigorar na sociedade, condicionando conceitos como o pertencimento e a identidade, como apontado também por Malkki (1992). À parte disso, trata-se de uma forma diversa de se relacionar com o mundo, apreendendo-o pela via da transitoriedade e da impermanência.

O que se coloca em questão é, portanto, a necessidade de equiparar as perspectivas no campo de estudo, para que tanto o sedentarismo quanto as práticas de caráter nômade sejam tomadas de acordo com sua pertinência ao analisar os diferentes deslocamentos que são empreendidos ao longo da história e o papel que assumem enquanto experiência no cotidiano de seus agentes, sem que haja uma valoração desses com base em um sistema majoritariamente praticado, como ocorre ao normalizar uma leitura social pautada pela fixidez. Desse modo, torna-se possível pensar a ambivalência desses deslocamentos e uma maior compreensão das forças que os impulsionam social, política e subjetivamente, uma vez que eles passam a ser vistos e discutidos para além de uma ausência de laços ou da falta de um lugar no mundo, posto que o trânsito é também ferramenta que possibilita ao sujeito refletir sobre os vínculos e construir lugares para si.

Tal articulação das metafísicas apresentadas é importante para a discussão que aqui se constrói, pois o que se intenta, ao observar o *corpus* composto pelos romances de Adriana Lisboa, é pensar o modo como os deslocamentos representados questionam noções como o pertencimento – frequentemente observado pela ótica da fixidez – ao descolarem-nas de um domínio geográfico e deslizá-las para uma dimensão subjetiva que está vinculada mais a uma relação com o outro do que ao espaço de origem desses sujeitos, promovendo uma reestruturação que é tributária do movimento. Justamente porque a prática do espaço se dá por meio de relações é que se faz necessário pensar os deslocamentos a partir do modo como colocam em xeque os vínculos com os diferentes espaços ocupados pelos sujeitos em trânsito e tensionam a ideia de pertença pelo uso que fazem de uma memória criada pela passagem temporária por diferentes lugares.

Nesse contexto, o deslocamento, seja ele forçado ou voluntário, pode provocar um descompasso nas vivências do indivíduo, posto que ele se distancia de tudo aquilo que lhe é familiar e adentra esferas sociais que não lhe despertam um reconhecimento. Quando ocorre

de modo frequente ou permanente – no caso de pessoas que se mudam, que estão em movimentos diaspóricos ou que passam longos períodos fora de casa –, essa situação gera um questionamento sobre a posição do sujeito em relação ao espaço que ficou para trás e àquele novo no qual está se inserindo. Nesse sentido, nota-se que o pertencimento está posto em evidência, pois o trânsito criou uma interferência no vínculo subjetivo que articula homem e espaço. Isso ocorre porque ambos se entrelaçam por meio de uma retroalimentação, um reorganizando as estruturas do outro durante o período de ocupação humana. Como explica Maurice Halbwachs (2006, p. 160), em *A memória coletiva*,

O lugar ocupado por um grupo não é como um quadro-negro no qual se escreve e depois se apaga números e figuras. Como a imagem do quadro-negro poderia recordar o que nele traçamos, se o quadro-negro é indiferente aos números e se podemos reproduzir num mesmo quadro as figuras que bem entendemos? Não. Mas o local recebeu a marca do grupo, e vice-versa. Todas as ações do grupo podem ser traduzidas em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas a reunião de todos os termos. Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, pelo menos o que nele havia de mais estável.

O pertencimento se forjaria nesse laço e nos sentidos que ele adquire. Seria o sentimento de fazer parte de um grupo ou de um lugar, reconhecendo, ao mesmo tempo, que esse grupo ou lugar tomam parte também em sua subjetividade, complementaridade que pode ser despertada ou sustentada por fatores como a língua, por exemplo, a qual cai em desuso quando se está em território estrangeiro ou que sofre modificações quando o sujeito adentra outras regiões nas quais predomina uma variação linguística. O reconhecimento proporcionado pela língua toca o sentimento de pertença, assim como também o fazem os hábitos de morar, os quais definem uma dinâmica constitutiva dos grupos familiares e dos espaços por eles ocupados. A organização do homem no espaço vai interferir nessa pertença e, por isso, o deslocamento a tensiona, visto que promove um desajuste do Eu em relação a tudo o que o cerca, fazendo-o se sentir fora de lugar, ainda que momentaneamente.

Nesse sentido, o reconhecimento daquele que viaja coloca-se em suspenso enquanto permanece distante do espaço por ele identificado como a casa, como se estivesse fora de sua órbita corrente e sem conseguir entrar em compasso com as diversas outras órbitas com as quais se depara. Esse período de suspensão pode se estender indefinidamente em função dos fortes laços afetivos com o espaço de origem e, nesse caso, o viajante permanece à procura do lugar que lhe trará novamente o conforto. Sob uma ótica de fixidez, o pertencimento se

perturba, pois o sujeito deslocado, nesse caso, rompeu uma ligação que possuía com sua terra e atravessa outros espaços, sem, no entanto, ter deitado fora o fio que o mantém a ela amarrado. Esse espaço permanece nele como parte de sua identidade.

Em função desse distanciamento do lar, delinea-se uma lenta bipartição da subjetividade desse indivíduo, posto que sua percepção se volta ao espaço novo no qual se encontra sem, contudo, desvincular-se por completo da imagem que possui latente do espaço anteriormente ocupado e com o qual já possuía vínculos fortes. Imerso nesse conflito entre aceitar seu novo entorno ou permanecer amarrado a algo que ficou para trás, o sujeito inicia, consigo e com aqueles com os quais convive, um jogo de espaços e tempos que se mantém em funcionamento sustentado pela memória. Divide-se a existência em um “lá” e um “aqui”, em um ontem e um hoje, os quais, ao passo que se distanciam cada vez mais em razão do deslocamento empreendido, tentam se sobrepor pela força das lembranças e de um desejo mais profundo que a própria compreensão da necessidade dessa partida.

Tal situação ocorre porque a decisão de se pôr em trânsito, ainda que seja tomada de maneira consciente, exige do sujeito um entendimento que está além da dimensão racional, ultrapassando a constatação de que fora necessário mudar sua forma de vida ou de que sua sobrevivência demandou o abandono do lar. É preciso que haja, subjetivamente, uma espécie de negociação entre o apego a uma casa física habitada no presente e a perspectiva de que a noção de lar, em si, não se restringe ao campo material, pois é uma ideia que germina no íntimo dos homens e não no chão que pisam. Essa compreensão, todavia, é falível e lenta.

Além disso, a cisão que o indivíduo passa a experienciar entre o espaço atual e aquele antes ocupado está vinculada ao fato de que o deslocamento não se restringe às esferas físicas e geográficas, mas envolve uma reorganização dos hábitos, de vínculos socioculturais e uma remodelação subjetiva que permita àquele que está em trânsito adequar-se à sua nova situação. Quando pessoas são postas em movimento, movem-se muito mais do que corpos, pois as afetividades também colocam-se em marcha, exigindo que o sujeito se desprenda de um conjunto de vivências e as articule ao campo da memória para abrir espaço a novas experiências que serão, invariavelmente, percebidas pelos parâmetros das antigas.

A subjetividade do sujeito, nesse outro lugar, será reorganizada justamente na articulação dessas diferentes realidades. O deslocamento, ao passo que destitui o ser de tudo o que é conhecido e familiar, proporciona o enfrentamento do outro – outro lugar, outras pessoas, outras vivências. Milhares de pequenos fragmentos de experiência, como cacos de vidro, vão sendo justapostos na reconstrução desse sujeito, remodelando sua subjetividade e sua percepção do mundo. Nessa perspectiva, a subjetividade seria como um vitral banhado

pela luz que, ao atravessá-lo, decanta-se em diferentes raios e cores. Cabe, porém, ao próprio sujeito exercitar essa capacidade de reorganizar seus afetos a fim de ajustar a fratura gerada pelo trânsito e por essa imersão em um espaço outro.

Tal processo, todavia, pode ser dificultado pelo ressoar de uma falta que se instala no íntimo dos homens e provoca-lhes desassossego, como se algo permanecesse irremediavelmente além de seu alcance. Júlia Kristeva (1994), em *Estrangeiros para nós mesmos*, aponta esse elemento como central na caracterização do estrangeiro, uma vez que desestrutura a relação do sujeito com o espaço, mantendo-o sempre fora de lugar. Porém, essa ausência, que é frequentemente associada à ideia de terra natal, abrange muito mais do que as práticas e relações que são pensadas como fundamentais para conferir identidade aos espaços, sinalizando também uma memória que se construiu sobre esse conjunto e que diz respeito a uma experiência de mundo que ficou para trás. Nesse sentido, o indivíduo deslocado está preso a uma época vivida em seu espaço de origem que não pode ser reproduzida.

Assim, esse espaço primevo, seja o país, a região ou mesmo uma esfera menor, como a cidade ou bairro, proporciona ao indivíduo um sentimento de pertença, por fazer parte de uma comunidade. Porém, esse laço que se estabelece, como já discutido, não se restringe ao domínio espacial, abrangendo outros campos que também promovem o reconhecimento do Eu como parte de algo, como as próprias relações construídas com os demais membros do corpo social e instituições. A prática dessas, ancoradas em um espaço e articuladas às ações de outros indivíduos, constitui uma forma de cotidiano para o sujeito, construindo um conjunto de memórias que o ajudam a se reconhecer como Eu.

3.1.1 Espaço e sujeito: vínculos tecidos nas práticas cotidianas

Os deslocamentos, como observado, rearranjam a cartografia subjetiva dos indivíduos, pois o Eu se reestrutura no trânsito, ocupando o centro de um duelo de forças entre vivências passadas, espaços abandonados e práticas que se modificam com as novas ocupações espaciais. Esse processo surge na desestabilização que o trânsito provoca nas noções identitárias, as quais, na perspectiva de Jacques Rancière (1994, p. 33, tradução minha), estariam intrinsecamente relacionadas ao espaço, visto que tanto o pôr-se em movimento quanto o permanecer são atos que interferem no reconhecimento do Eu como si mesmo:

O processo de identificação é, antes de tudo, um processo de espacialização. O paradoxo da identidade é que você precisa viajar para mostrá-la. O Mesmo pode ser reconhecido na condição de acordo com a qual se torna Outro. É

idêntico ao seu conceito na medida em que está em outro lugar, não distante, mas em qualquer outro lugar, exigindo um pequeno movimento. Atualmente, descobrir a identidade dele ou dela é enquadrar o espaço dessa identidade. Identidade não é uma questão de atributos físicos ou morais, é uma questão de espaço. Espacialização apresenta como sua própria virtude a identidade do conceito em seu corpo.³¹

Sob essa perspectiva, a identificação do indivíduo com o espaço ocupado, normalmente pensado sob o signo da “terra natal”, resulta de um vínculo estabelecido pela permanência e que é posto à prova no momento da partida para outro lugar, podendo ser reafirmado – ou não – em uma trajetória de retorno a esse espaço de origem. O filósofo aponta que, muitas vezes, aquele que se desloca o faz com uma expectativa de descobrir-se por meio da imersão em uma cultura ou comunidade outra, pois assim perceberá, na diferença, suas próprias peculiaridades e o tipo de relação que possui com aqueles com quem convivia de maneira mais próxima.

Tal proposição articula-se àquela apontada por Octávio Ianni (2003) ao discutir a viagem como um mecanismo de busca do sujeito pela própria identidade, uma vez que o deslocamento explora, por meio da apreensão de novas espacialidades, as singularidades do sujeito e os pontos de contato entre sua percepção de mundo e as diversas outras com as quais é confrontado, visto que permite a mobilização da alteridade de modo simultâneo à busca de continuidades que reafirmem o reconhecimento desse sujeito:

Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. Pode até revelar-se irreconhecível para si próprio, o que pode ser uma manifestação extrema de desenvolvimento do eu. Um eu que se move, podendo reiterar-se e modificar-se, até mesmo desenvolvendo sua autoconsciência; ou aprimorando a sua astúcia (IANNI, 2003, p. 26).

Essa atitude, por sua vez, resulta em um afastamento cada vez maior daquilo que ele toma como suas raízes, situação que torna mandatória para alguns a viagem de volta, instigada pelo medo de uma perda de lugar. No entanto, o laço que se estabelece entre o homem e o espaço que habita não se sustenta simplesmente pela ocupação permanente de uma porção de terra, mas é forjado na afetividade que se constrói por meio de uma memória

³¹ No original: *The process of identification is first of all a process of spatialization. The paradox of identity is that you must travel to disclose it. The Same can be recognized on condition that it be an Other. It is identical to its concept in so far as it is elsewhere, not very far but somewhere else, requiring the little move. Now discovering his or her identity is framing the space of that identity. Identity is not a matter of physical or moral features, it is a question of space. Spatialization presents by its own virtue the identity of the concept to its flesh. It ensures that things and people stay at 'their' place and cling to their identity.*

do habitar, do viver o espaço para além de sua superfície. É um vínculo que prende o sujeito e se fortalece justamente com a passagem do tempo. Por mais móvel que o homem seja em sua natureza, para muitos o ato de fixar residência e restringir o trânsito a um espaço circunscrito como o de determinada cidade e seus arredores confere um sentimento de conforto e proteção que se reafirma todos os dias ao divisar os mesmos elementos, constituintes de um cotidiano pautado na repetição de cenários.

Essa segurança está fortemente relacionada, ainda, à manutenção de um conjunto de práticas que regem a rotina, o que possibilita para alguns a percepção de conforto independentemente do espaço no qual se está estabelecido. Isso leva à proposição de uma ampliação da ideia de “casa”, na acepção de lar, para que não se restrinja somente à ideia de uma terra natal, uma vez que a permanência em um mesmo espaço não é suficiente para conferir ao sujeito um senso de pertencimento. Há pessoas a quem, após partirem e viverem muitos anos em outra cidade ou país, o retorno às origens torna-se doloroso, posto que esse espaço já não é mais aquele reconhecido como lar justamente em razão das modificações sofridas com a passagem do tempo, o que inclui transformações nas práticas sociais, na paisagem ou mesmo uma renovação no grupo social ali presente³². Isso ocorre porque toda a espacialidade continua se transformando e remodelando sua organização, de modo que a própria partida ou retorno de alguém já acrescenta uma nova camada à sua constituição e altera, uma vez mais, a percepção que havia sobre esse lar (MASSEY, 2008).

Diante de situações como essa, faz-se pertinente destacar, novamente, as postulações de Halbwachs (2006) acerca das práticas de espacialização do homem, segundo as quais a memória de um indivíduo e mesmo de todo um grupo se constrói atrelada ao espaço – ou espaços – que esses ocupam, originando-se do entrelaçamento do que aqui se pode pensar como submemórias³³, as quais seriam tanto uma memória de hábito, pautada nos movimentos cotidianos, quanto uma memória afetiva. Esse processo ocorre, pois

Quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem. O grupo se fecha no contexto que construiu. [...] quando os membros do grupo estão dispersos e nada encontram em seu novo ambiente

³² Nestor García Canclini (2010, p. 61-62) relaciona essa situação a uma das possíveis formas de estraneidade que podem ser impostas aos indivíduos, na qual ocorre a perda de reconhecimento quanto ao espaço anteriormente ocupado e até mesmo às práticas nele exercidas após um período de ausência.

³³ O autor não traça essa subdivisão ou mesmo aborda o termo “submemórias”, esse é um movimento que se dá aqui em razão de tornar mais compreensível as memórias de hábito e afetiva, pois interessa pensá-las como partes constituintes de uma memória maior que seria aquela discutida por Halbwachs (2006). O sociólogo considera o modo como a memória se constrói por esses campos, mas a organização deles enquanto subcategorias torna mais claras as colocações por ele feitas no livro.

material que recorde a casa e os quartos que deixaram, quando permanecem unidos pelo espaço é porque pensam nessa casa e nesses quartos (HALBWACHS, 2006, p. 159).

Tem-se, assim, uma memória do habitar que vai se erigindo das ações diárias da convivência no espaço ocupado. Tal memória singulariza essa grandeza e confere a ela sentidos específicos que se acomodam no íntimo do sujeito, alimentando a noção de lar e de pertença. Esse processo pode ser observado em relação a qualquer espaço com o qual as pessoas possuem vínculos mais estreitos na comunidade, mas a residência é exemplar nesse quesito por ser um lugar de longa permanência dos sujeitos e que tem, frequentemente, sua dimensão material secundarizada diante da significação subjetiva que assume na vida humana.

Georges Perec (2001), ao trabalhar o espaço da casa em *Especies de espacios*, aponta a semelhança arquitetônica existente na construção de moradias, principalmente quando se trata dos apartamentos, uma vez que o traçado interior das residências é pensado sempre a partir da função que cada cômodo assume na dinâmica familiar. O autor evidencia uma conjugação entre esses vários espaços internos e as atividades que são desempenhadas na vida cotidiana, associação que pode ser pensada como formadora de hábitos do morar. Há, implícito nessa correlação, um entrelaçamento entre a dimensão física do espaço e sua prática pela ocupação humana, a qual confere sentidos a essa grandeza, esteja ela restrita à esfera privada ou à pública.

Logo, em sua organização mais rasa no que diz respeito ao espaço, as casas são, em tese, sempre uma mesma, dividindo-se em cômodos básicos para atividades recorrentes e essenciais do cotidiano humano, como dormir e fazer as refeições. O que torna única cada uma dessas casas é um segundo tipo de ocupação, de cunho socioafetivo, responsável por atribuir acepções outras aos quartos e salas, bem como às dinâmicas que neles se efetivam, como postulado por Halbwachs (2006). Assim, ocorre a individuação de determinados espaços pela significação que se constrói sobre eles e que resulta justamente da memória erigida em seu interior.

Tal familiaridade é observada pelo sociólogo como tributária da sensação de imobilidade que esse ambiente deixa entrever aos poucos, conforme o indivíduo se habitua a ele e percebe que suas modificações são lentas e pouco frequentes devido à natureza estática dos bens materiais. A casa concentra melhor essa ideia de cristalização, visto que ela é moldada por seus moradores e assim permanece, oferecendo conforto afetivo pelo reconhecimento de uma ordem interna de móveis, cores e objetos. Assim, mesmo as

mudanças impostas por determinados períodos do ano, como datas comemorativas, são vistas como parte da normalidade cotidiana, posto que são cíclicas e, logo, internalizadas na vivência dos sujeitos. Dessa maneira, conclui-se que “as imagens habituais do mundo exterior são partes inseparáveis do nosso eu” (HALBWACHS, 2006, p. 157).

Em uma perspectiva fenomenológica, a casa – a morada primeira do sujeito – é pensada por Gaston Bachelard (1993) como a detentora das lembranças primeiras daquilo que significa habitar, de tudo em que consiste o ato de ocupar um espaço física e espiritualmente, uma vez que é em seu interior que a criança apreende e estabelece as primeiras relações com o mundo e com as pessoas. Fora desse espaço central, seus comportamentos serão repetições ou aprimoramentos do que foi ali inaugurado pelo contato com a família nos quartos e salas da infância. De maneira análoga, todas as demais casas serão sempre pensadas à semelhança da casa inicial, buscando, ainda que inconscientemente, sua reprodução como forma de recuperar as origens. Essa morada inaugural, portanto, converte-se em uma ideia que acompanha o indivíduo.

Em decorrência disso, há a associação de conceitos como “conforto” e “proteção” à figura da casa, pois é nela que, idealmente, o homem encontraria refúgio do mundo que o cerca e de tudo o que perturba sua existência. Isso porque essa construção é correntemente vista como um símbolo feminino que retoma a maternidade em seu seio, sendo posta em uma posição central na existência humana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 247-248). Compreende-se, então, que a alvenaria ultrapassa sua estrutura física para guardar em seu interior a fundação, a origem de um “Eu” que está, em dada medida, acorrentado afetivamente ao espaço, imprimindo nele suas marcas e, em contrapartida, sendo por ele constantemente sustentado como ser.

Uma dinâmica semelhante irradia do espaço privado da casa para outros pontos na comunidade, como a escola, no caso de crianças e adolescentes, ou o local de trabalho, para os mais velhos. Para cada grupo há uma espacialidade na qual se depositarão as memórias de hábito e de vivência, o que fortalecerá o laço invisível que ata o homem às superfícies pelas quais transita. Será justamente esse vínculo que sustentará o sentimento de pertença e que se articulará a outros elementos na constituição identitária do ser. Mesmo um complexo de ruas de determinado bairro pode ser embebido em um conjunto de práticas que faz parte do universo particular de um indivíduo ou um grupo, tornando-o parte de uma memória espacial por meio da atribuição de sentidos advinda das atividades humanas, como destacado por Certeau (2000) ao pensar a relação homem-espaço pela ocupação do meio urbano.

Assim, o vínculo afetivo com o espaço de origem fundamenta-se na junção de elementos que se articulam sobre essa superfície geográfica, fazendo com que ela se torne familiar por ser o ponto de ancoragem de experiências que permanecem atreladas ao sujeito por meio da memória, formalizando o reconhecimento dele como parte de um grupo, uma comunidade, e como indivíduo. Originam-se aí as forças que podem ser pensadas como resistência à mobilidade. Tal contrariedade pode ser observada em graus variados que abrangem desde a oposição às mudanças sofridas pelo próprio espaço ao longo do tempo, como a modificação de ruas e prédios, até a persistência diante de uma desocupação de lugares ou de uma migração nacional ou transnacional.

Todavia, a familiaridade que confere segurança e conforto pode, em dadas circunstâncias, transformar-se e promover o efeito oposto, colocando o sujeito frente a um desajuste em relação ao espaço que tem habitado por tanto tempo e no qual construiu muitas de suas memórias. A sensação de estabilidade presente em certas esferas, como a doméstica, quando posta à prova por eventos que bagunçam as dinâmicas e desconfiguram a organização espacial, proporciona um desequilíbrio na experiência cotidiana que afeta o reconhecimento de seus habitantes, instaurando uma estraneidade que não está vinculada ao abandono do que se toma como lar, mas surge na ocupação dele.

3.2 Estraneidades territoriais e íntimas: um descompasso com o lar

Kristeva (1994) discute a ideia de estrangeiro como algo que está além da esfera geográfica, abarcando o íntimo do indivíduo e o estranhamento que há em relação àquilo que é dessemelhante ao ser, seja algo do campo abstrato e emocional ou do campo material. Se estrangeiro é, em sua concepção mais ampla, aquele que se encontra fora da terra natal, isso ocorre porque algo o colocou em trânsito, forçou-o a partir, e uma das possíveis causas é justamente a percepção ou o reconhecimento de um desacordo entre o Eu e a realidade em que está inserido. Assim, a estraneidade seria anterior ao deslocamento e não estaria vinculada necessariamente ao movimento geográfico em si, mas ao próprio indivíduo e à sua relação com aquilo que o cerca. De acordo com essa perspectiva, a noção de estrangeiro se alarga, pois abrange quem partiu de sua terra, deixou para trás o espaço de origem e ocupa agora lugares outros, mas também todo ser deslocado, ainda que não fisicamente. Se o pertencimento e o reconhecimento regem o desajuste do sujeito, este pode se sentir fora de lugar no interior de sua casa ou no seio de sua própria família, basta estar em descompasso com o ritmo desse espaço ou com os ritos que ali organizam a vida.

Nestor García Canclini (2010), em “O mundo inteiro como lugar estranho”, estabelece a tese de que há três formas de ser estrangeiro. Segundo o autor, ao passo que há a estraneidade vivida por aqueles que foram expulsos e pelos que partiram de sua terra por uma das diversas forças político-sociais que atuam sobre os deslocamentos do tempo presente, há ainda um sentimento que se assoma sobre aquele que se vê desajustado, mesmo que em sua imobilidade. Ocorre, em tal caso, a perda de um reconhecimento para esse indivíduo e isso o aparta do grupo, tornando-o uma espécie de “estrangeiro-nativo”. O princípio que guia e reúne essas formas de estraneidade é a “consciência de um desajuste, perda da identidade em que antes nos reconhecíamos” (CANCLINI, 2010, p. 62). Para o antropólogo argentino, portanto, a estraneidade está, de fato, vinculada à esfera do reconhecimento e do pertencimento, que pode ser afetada independentemente de haver um deslocamento físico.

Essa perspectiva aponta para o que Andrea Giunta, mencionada por Canclini (2010, p. 62), denomina “estraneidades situacionais”, as quais estão associadas ao olhar do outro e à própria percepção do deslocado em relação à sua posição no interior das vivências cotidianas. Há estraneidade para todo aquele que se vê inserido em um espaço cuja lógica de mundo vigente não corresponde à sua própria ou àquela por ele conhecida. Nesse caso, existe um desajuste que, em dada medida, gera um impacto identitário fundamentado no não-pertencimento. Isso é recorrente para aqueles que estão fora de seus lares em razão de um deslocamento forçado ou voluntário, mas, em muitos casos, o próprio trânsito pode se originar nesse movimento de deslizamento da subjetividade diante do não reconhecimento do Eu como parte desse espaço de origem, o qual leva o indivíduo a mover-se. A partir dessa decisão, o sujeito atinge um segundo patamar de estraneidade que pode substituir esse primeiro ou apenas unir-se a ele: a estraneidade como escolha ao inserir-se em outro espaço.

Diante de um desajuste irremediável, o ser coloca-se em uma posição na qual assumirá esse sentimento, manifestando-o geograficamente pelo trânsito do corpo, o que resulta do “desejo de ir embora e, mais do que se integrar, conquistar um espaço diferente que possa ser experimentado com conforto e liberdade” (CANCLINI, 2010, p. 69). Há uma perspectiva interessante nesse processo e que diz respeito à operacionalização do descompasso experienciado; este, ao ser transferido do espaço de origem para um espaço outro por meio do deslocamento do indivíduo, passa a funcionar de maneira diversa, sendo convertido em estratégia para que o sujeito possa reaprender a “estar”, a novamente ocupar espaços sem que a diferença seja sentida por ele próprio de maneira negativa. Assim, os movimentos de partida voluntária, nesses casos, ocorrem, primordialmente, como forma de aquietar a despertença que sentem cotidianamente.

Nesse sentido, o sentimento de não pertencimento confere ao sujeito uma sensação contínua de perda de lugar, que pode ser intensificada pelo descompasso temporal, como quando se retorna para a cidade de origem depois de viver muito tempo em uma outra, talvez mais avançada tecnologicamente, ou quando esse espaço se transforma ao redor de uma maneira que ele não acompanha, como já dito anteriormente sobre a modificação de ruas, construção de prédios e outros elementos que interferem não só na paisagem como na dinâmica de bairros e cidades. As relações políticas e sociais presentes nesses espaços podem também reforçar o desajuste dos indivíduos pelo modo como os submetem a uma ordem que se contrapõe a seus princípios particulares.

Tal esfera do trânsito e da estraneidade pode ser observada nas representações que algumas narrativas brasileiras contemporâneas têm feito, as quais se centram em personagens cujas inquietações íntimas resultam de uma ordem socioespacial que as acorrenta, exigindo-lhes, como forma de libertação, o abandono de seus espaços de origem e uma entrega pessoal ao enfrentamento de outros espaços, os quais dificilmente promoverão uma estraneidade maior do que aquela vivenciada no interior do próprio lar. Nesse contexto, protagonistas como Mundo, de *Cinzas do Norte* (2005), ou Cora e Júlia, de *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), colocam em prática viagens que os afastam de sua terra natal, mas possibilitam a eles a experimentação livre de afetos e de uma relação com a realidade que lhes era censurada.

Ao longo da narrativa arquitetada por Milton Hatoum (2005), Mundo se constrói como um sujeito que aspira à liberdade. Não enxergando nos caminhos traçados pela dura e pesada mão de seu pai, Jano, o jovem busca constantemente subverter os planos feitos para sua vida. Nessa esteira, o desejo de ser artista e o constante envolvimento com pessoas e grupos que contestam as posições políticas dominantes convertem-se em alimento da ira paterna, que se manifesta nas restrições e regras impostas à personagem, buscando cercar seu livre andar e pensar. Logo, é como estratégia de reversão desse aprisionamento que Mundo põe-se em trânsito, deixando a cidade de Manaus e partindo para o Rio de Janeiro e para Londres, sempre acobertado por sua mãe protetora.

Analogamente, o deslocamento desempenha um papel estratégico para Cora e Júlia, no romance de Carol Bensimon (2013), figurando também como ferramenta de libertação para as jovens que foram amantes no passado e se reencontram anos depois para fazer a viagem planejada na época da faculdade. Ambas partilham uma sexualidade que ainda é clandestina aos olhares das pessoas com as quais dividem seus espaços de origem e, nesse sentido, é cruzando as estradas do Rio Grande do Sul, durante o tempo incerto que durar essa travessia,

que elas poderão realmente experienciar as próprias identidades e revisitar seu relacionamento sem a interferência de outrem.

Esses quadros de liberdade – ainda que fugazes – proporcionados pelos deslocamentos, ao passo que podem não aplacar completamente a sensação de desajuste em relação ao lar, ao menos a suspendem por meio da oferta de um lugar provisório a ser ocupado por esses sujeitos em trânsito. Ainda que haja a estraneidade diante do espaço diverso, não é o mesmo sentimento sufocante de sentir-se um estranho entre os seus. Por outro lado, o retorno às origens – caminho inverso empreendido por muitas outras personagens – pode reavivar certas feridas e exigir do sujeito novos enfrentamentos, principalmente quando a fonte do não-pertencimento está, dentre outros fatores, vinculada à ocorrência, na vida do indivíduo, de eventos que acrescentaram ou subtraíram marcas e elementos do espaço, transformando a experimentação e a vivência nele conhecidas.

É nessa chave de leitura que toma corpo a narrativa de *Galileia* (2009), de Ronaldo Correia de Brito, ao trazer os primos Adonias, Ismael e Davi empreendendo uma viagem de retorno à fazenda da família, no sertão de Inhamuns, para rever o avô doente. O caminho de volta desperta lentamente o receio de um reencontro com o passado, instaurando um desconforto crescente à medida que se aproximam de seu destino. Todos os três empenharam anos de suas vidas em um distanciamento da casa do patriarca, na persistente tentativa de (re)construir suas vivências sem as sombras e os segredos que, pouco a pouco, foram afastando-os desse espaço da infância. A estraneidade, aqui, surge no desacordo com as regras e hábitos dessa casa, com as formas de ver o mundo e as pessoas, algo que será revivido com o retorno ao espaço onde tudo começou.

Evidencia-se, assim, que o trânsito que possibilita novas formas de estar no mundo é o mesmo que pode reforçar o embate com as forças desestabilizadoras do sujeito. A viagem, quando empreende um retorno à terra na qual a subjetividade foi fraturada, comprometendo o pertencimento, tem sua função libertadora revogada. Nesse sentido, o espaço de origem e as vivências nele organizadas, embora proporcionem conforto a alguns, podem ser a fonte de uma dor íntima e profunda que rompe o cordão que ata o indivíduo à casa, sobretudo na ocorrência de situações traumáticas. Uma vez que a relação entre sujeito e espaço, como já apontado, será sustentada por um vínculo construído por meio de marcas, hábitos e, principalmente, pelas memórias que esses gravam tanto em um quanto no outro (HALBWACHS, 2006), uma quebra desse ritmo provocada por eventos que desajustem o cotidiano pode ser responsável por engendrar o não reconhecimento.

Um exemplo claro de tal circunstância pode ser observado nos dias que se seguem à morte de um ente que convivia na mesma residência, nos quais o gradual rearranjo da dinâmica cotidiana e dos objetos evidenciam uma ausência que passará a fazer parte do espaço e a mostrar-se nele. A esse respeito, Halbwachs (2006, p. 160) postula que acontecimentos dessa gravidade tendem a modificar as relações com o lugar, pois promovem uma reconfiguração do próprio grupo humano e redesenham a percepção desses indivíduos sobre a organização espacial da casa, inserindo um novo elemento na equação: a falta. Assim, a permanência nesse espaço em casos como os que envolvem a morte, ou mesmo o desaparecimento de pessoas, pode dar vazão a uma série de conflitos internos que colocam em xeque as noções de pertencimento e de identidade.

Essa situação é decorrência da imersão do grupo em uma temporalidade diversa, marcada pela experiência do luto, durante a qual a ausência se faz mais pungente, principalmente no âmbito doméstico. O processo de adaptação à perda coloca em suspenso uma série de atividades cotidianas simples e recorrentes que organizavam o espaço, fazendo com que os hábitos e comportamentos se tornem erráticos por um tempo, pois ainda estarão pautados na presença daquele que se foi. Desse modo, o período de enlutamento perpassará o duro enfrentamento da reorganização material do espaço do lar e, por conseguinte, das afetividades depositadas nessas superfícies, situação que pode dar a sensação de uma descaracterização da casa enquanto morada subjetiva.

Além disso, como abordado no capítulo anterior, a perda provoca uma desestabilização do universo particular do sujeito (PARKES, 2009), comprometendo noções básicas como a de segurança, as quais estão fortemente vinculadas à percepção tanto do espaço quanto das relações que nele se estabelecem com outras pessoas. Isso porque o sujeito se concebe como tal a partir dos elementos que formam o mundo em que está inserido e qualquer rachadura em sua subjetividade, por mínima que seja, confere a sensação de medo e desconforto quanto ao próprio território. Diante disso, as pessoas que permanecem vivas sentem-se deslocadas pela perda do falecido, mas também de uma parte de si mesmas que se sustentava na relação com esse ser e nas práticas sociais que o envolviam.

Esse descompasso íntimo e espacial torna-se mais claro com a articulação entre o luto e a perda de lugar desenvolvida por Maria Rita Kehl (2011), em “Melancolia e criação”, a qual se faz fundamental, uma vez mais, por traduzir a situação do sujeito em relação à realidade e ao modo como esta se organizará após a morte de um ente querido, uma vez que a sensação vivida pelo enlutado de “ter sido arrancado de uma porção de coisas sem sair do lugar” (KEHL, 2011, p. 18) aponta justamente para o desajuste que se instala em seu íntimo,

afetando seu sentimento de pertença por meio de uma reconfiguração do mundo ao seu redor. Assim como discutido no capítulo anterior, a leitura da perda feita pela autora indica uma duplicidade no que pode ser pensada como uma desterritorialização do indivíduo, a qual atinge o campo subjetivo e se reflete na relação que ele passará a estabelecer com o espaço habitado.

Ao passo que se abre uma lacuna em sua vida pela retirada, via morte, do ser amado, instalando uma falta que nunca será suprida, o enlutado vê seu lugar no mundo ser modificado pelo anulamento do papel por ele desempenhado na esfera social que dividia com o falecido. Essa conjuntura de desestabilização do sujeito interfere em sua apreensão do espaço em que está inserindo, pois exige que ele repense as dinâmicas familiares e a forma como, em razão delas, apropria-se do ambiente doméstico e nele constrói as vivências diárias. Ocorre, então, uma espécie de deslizamento da desterritorialização promovida na esfera subjetiva para a esfera socioespacial, processo que se manifesta pela crescente dificuldade de reconhecer a casa e os demais espaços frequentados como familiares devido a uma memória de hábito e do morar que insiste em se fazer presente e se contrapor à atual realidade caracterizada pela ausência das marcas do ente falecido.

Há que se considerar, ainda, o viés traumático dessa perda que passa a permear o cotidiano dos sobreviventes, organizando-se com uma lente por meio da qual suas experiências serão vistas. Nessa perspectiva, os espaços ocupados contribuirão para sobrepor a memória do trauma aos acontecimentos presentes durante os quais se desenharia a travessia do pesar e o enfrentamento do vazio instalado no interior do lar. A persistência dessa situação desencadeia uma estraneidade que se constrói e se sustenta na perda, transformando o espaço ocupado em uma espécie de ambiente inóspito e desconhecido, uma vez que esse se afasta cada vez mais da imagem de lar gravada no imaginário do sujeito. Cabe, diante de tal conjuntura, pensar a ideia de um indivíduo que se torna estrangeiro-nativo pela perda do que pode ser entendida como uma era de sua vida, pautada pela existência desse outro agora ausente. Dentre as formas de estraneidade, essa relacionada ao sujeito que se vê e se sente estrangeiro em seu próprio lar é justamente a que pode se aplicar sobre todo e qualquer homem.

Nessa perspectiva, seria correto afirmar que a mobilidade se apresenta como saída a esses seres desajustados, pois o peso da morte se assoma no íntimo dos que permanecem vivos e, para alguns, a sensação é tamanha que engatilha um movimento de fuga. O pertencimento, em seu vínculo com o espaço, já estaria de certo modo fraturado e o deslocamento vem como medida para tentar remediar a crise subjetiva que surge no interior

do espaço de origem. Ao entregar-se à viagem, o sujeito busca, no mínimo, um distanciamento da fonte de sua dor para que possa procurar reconstruir sua intimidade, mesmo diante da possibilidade de continuar refém da estraneidade, agora resultante do trânsito.

Ocorre, entretanto, que esse processo envolve a transformação daquele que se desloca, em razão dos enfrentamentos diante dos quais essa travessia de outros espaços o coloca e também por toda a reflexão que o afastamento do lar lhe impõe. O crescimento do sujeito, advindo dessa situação, proporciona-lhe, senão uma compreensão maior, ao menos um sóbrio questionamento sobre seus vínculos com tudo o que ficou para trás, com os espaços que adentra e com as pessoas que encontra nesse trânsito. Daí decorrem novas percepções acerca do modo como o sentimento de pertença e a própria identidade podem também ser móveis, acompanhar essas mudanças do indivíduo e vincular-se a outros elementos que não apenas ao espaço de origem e à memória que dele permanece.

3.3 Deslocar-se para (re)construir a si mesmo

Os romances de Adriana Lisboa estão inscritos em um conjunto ficcional que, nas últimas décadas, apresenta enredos que versam sobre sujeitos que são impulsionados ao trânsito por situações as quais rompem com suas subjetividades e os obrigam a deixar seus espaços de origem na busca por uma compreensão maior de seu lugar no mundo. Esse movimento pode ser observado, por exemplo, no enredo de *Hanói* (2013), em que o deslocamento se desenha de modos diversos e promove o cruzamento de pessoas com trajetórias muito diferentes, levando-as a tecer um caminho comum.

A viagem mostra-se como parte fundamental da história das personagens desde antes de nascerem, pois Alex e David vivem nos Estados Unidos em razão da migração de seus familiares, oriundos, respectivamente, do Vietnã e do Brasil. A busca por condições melhores de vida está na base desse trânsito inicial que, no entanto, não surge nas experiências dos protagonistas, que nunca saíram da cidade de Chicago, mas sim na história de um passado apenas contado a eles. Assim como a mãe, a avó e o vizinho de Alex, os quais deixaram seu país há décadas e sabem que jamais voltarão para lá, o pai já falecido de David nunca pisou novamente em terras brasileiras, de modo que o casal, descendente dessas travessias sem retorno, conhece apenas o lar forjado em solo americano.

A doença do rapaz, de rápido avanço e caráter terminal, leva-o a fabricar o sonho da viagem, de um movimento sem destino que o conduza ao desapego permanente do mundo, transpondo para a realidade espacial a jornada metafórica rumo à morte, na qual se vê

irremediavelmente inserido. Esse propósito, que retorce seus caminhos desde o início da narrativa, coloca-o diante da jovem mãe que tenta conciliar, em seu cotidiano, um futuro possível e os desejos de prosperidade de sua família. É nesse entrecruzamento que a ideia de David toma corpo e Hanói se desenha como ponto final de um itinerário que passa a pertencer, também, a Alex.

Contudo, cabe apontar que, nesse caso, é a eminência da morte que estimula o movimento e, assim, não há uma busca pela descoberta do Eu, mas uma tentativa, por parte de um moribundo, de desprender-se gradativamente de seu modo de ser por meio de um percurso errante que, inesperadamente – como são os encontros na escrita de Lisboa –, subverte seus planos. A inclusão de Alex nessa jornada é contrária aos propósitos do rapaz e refaz sua cartografia de afetos e trajetos por tornar a viagem a Hanói um sonho conjunto. Nessa perspectiva, observa-se que os protagonistas dessa narrativa viajam para reescrever suas histórias por meio da reordenação de caminhos que lhes foi imposta pela imprevisibilidade da vida – ou da morte.

Tal desígnio é uma tônica da obra de Lisboa e permite compreender o funcionamento dos deslocamentos como mecanismos para a retomada do controle de si a partir da reflexão do lugar ocupado pela pertença em suas cartografias íntimas. Nos romances que compõem o *corpus* deste trabalho, o trânsito também se efetiva em uma esfera transnacional e as personagens viajantes que partem para construir vivências em diferentes espaços engendram uma escala de movimento que vai da estadia temporária à fixação de residência em outros países. Nesse sentido, a transposição das fronteiras nacionais e o abandono do Brasil colocam em pauta uma discussão em torno das práticas espaciais voltada ao modo como estas se articulam à construção de noções como o pertencimento.

Em *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Todos os santos*, os deslocamentos se organizam como resposta à situação de desajuste imposta às personagens, consequência da perda de entes queridos e da fratura que isso gerou em seu cotidiano. A estraneidade vivida primeiramente em suas próprias casas duplica-se na esfera do trânsito e acompanha esses sujeitos até que eles consigam reorganizar suas afetividades e reconstruir seu pertencimento, independentemente do país em que estejam, o que só se torna possível com a desapropriação dos espaços de origem enquanto ideia única de lar para dar lugar às novas formas de habitar que serão erigidas.

3.3.1 *Rakushisha*: caberiam raízes ao eu-viajante?

A improbabilidade das situações está posta na narrativa de *Rakushisha* como a origem da viagem, uma vez que essa ocorre a partir de um encontro em meio à multidão do metrô, em uma tarde qualquer. Haruki está folheando um livro, em pé no vagão, e as formas incomuns das letras na capa chamam a atenção de Celina, que o observa de longe. É pela curiosidade da mulher que deseja saber a que língua pertence tão elaborada escrita que os dois se conhecem, e a conversa que iniciam ao tomarem um café se converte em um convite inesperado a Celina para conhecer o Japão, junto com o homem até então desconhecido, um ilustrador. Na ordem das imprevisibilidades, essa proposta surge às personagens como uma oportunidade de reorganizarem suas subjetividades e de calarem suas angústias, retomando o controle de suas vidas.

Há uma necessidade íntima que impele essas duas pessoas ao deslocamento. Haruki, a princípio, está viajando a trabalho, atendendo ao convite de uma editora para ilustrar a inédita tradução do diário do poeta japonês Matsuo Bashō. A ida ao Japão seria, então, a oportunidade perfeita para entrar em contato com os espaços pelos quais o autor transitou, em uma era tão distante da atual, e compreender melhor a atmosfera que envolve esse país cuja cultura é tão diversa da brasileira. No entanto, essa sede exploradora é sustentada por um desconhecimento do rapaz em relação à nação nipônica que soa contraditório e o coloca em uma situação desconfortável, já que ele é descendente de japoneses e, aos olhos das pessoas, deveria ser um amplo conhecedor dessa terra, de sua língua e de seus costumes. Diante dessa constatação, sua ignorância em relação a tal universo surge como um índice do descompasso que a personagem vive com sua própria história e a de sua família, além de ser um dos motivos que o incitam a empreender essa jornada a um país tão distante.

Celina, por outro lado, não possui vínculo algum com o Japão, mas o convite fora de hora e despropositado é visto por ela como uma forma de distanciar-se de seu cotidiano inosso e experimentar algo novo, posto que sua vida tem sido marcada por uma permanente apatia perante o mundo. A perda da filha, seis anos antes, aprisionou-a em um interminável processo de luto e, tanto tempo depois, a mulher ainda se sente impossibilitada de seguir adiante, imobilizada em um lugar no qual os dias e as noites se repetem, marcados pela sombra da perda. A chance de partir rumo a uma terra desconhecida é agarrada na esperança de recuperar as forças para gerir sua vida e, considerando que não possui mais nada a perder, Celina aceita a proposta de Haruki, embora se questione, ainda que brevemente, sobre a estranheza da situação.

Evidencia-se que as motivações em torno do deslocamento estão centradas na esfera subjetiva, apontando a existência de uma fratura no íntimo das personagens responsável por

fazê-las perceberem-se fora de lugar, mesmo em seus próprios espaços. A imersão no trânsito, apesar de colocá-las diante de outros enfrentamentos e de um novo tipo de descompasso com a realidade, pela cultura diversa, estimula a reflexão de ambos sobre seus próprios lares e aquilo que os tem impedido de sentirem-se verdadeiramente pertencentes a eles.

3.3.1.1 A estraneidade como forma de perceber-se

A estraneidade que se instala no enredo após a chegada ao Japão se dá tanto em relação ao idioma quanto diante da cultura que, no romance, será transposta, principalmente, na representação da formalidade com que se manuseiam os objetos, evidenciando um profundo respeito. As diferenças na maneira de portar-se são um dos pontos que passam a ser registrados por Celina em seu diário de viagem – movimento motivado tanto pela leitura do diário de Bashō, que Haruki lhe emprestou, quanto pela compra de um caderno em uma das diversas lojas de papéis espalhadas por Kyoto. A prática da escrita cria para a personagem um espaço de reflexão no qual ela justapõe a sua forma de ver o mundo àquela observada nas atitudes das pessoas as quais encontra durante sua estadia no país estrangeiro. Há momentos em que o espanto se converte em admiração pelo modo como as vendedoras das lojas dedicam cuidado ao embrulho das compras e pela reverência com que entregam todos os itens, segurando-os sempre com as duas mãos, até os menores, algo observado tanto por Celina quanto por Haruki. É como estar diante de uma cerimônia que se repete a cada lugar por eles adentrado.

A observação desses gestos e da delicadeza que os permeia converte-se, na escrita dessa mulher, em uma constante revisão do próprio esmero que possuía, no passado, com os objetos e as pessoas, traduzido na leveza de alguns movimentos, em certos descuidos – como quando quebrou uma taça de *champagne*, chateando o ex-marido – e nos carinhos direcionados a Marco e à filha. Seus rituais diários são lembrados à luz de uma postura que só é apreendida pela protagonista quando se mostra como elemento ordenador desse espaço estrangeiro no qual está inserida. Nesse sentido, o contato com uma forma diversa de agir no cotidiano e o viés comparativo que a viagem instiga nesse desbravar do espaço do outro permitem uma compreensão maior de Celina sobre si mesma e suas práticas individuais de habitar e se relacionar com o mundo.

No Japão, a própria língua também possui um caráter cerimonioso no trato com o outro, ao colocar os falantes diante do uso constante de honoríficos ao dirigir-se a outras pessoas, jamais ignorando o respeito à hierarquia social que se constrói pela idade e pelo

posto que o interlocutor ocupa no grupo em que está inserido. Haruki, cuja ascendência é japonesa, certamente reconhece essa demanda cultural, porém não é capaz de ir além disso, por desconhecer completamente o idioma, o que é evidenciado logo ao início da narrativa, em sua visita ao consulado. Além de comparecer à instituição praticamente no horário de seu fechamento, comprometendo a etiqueta da pontualidade, o homem sequer se mostra capaz de fazer uso do japonês para responder à breve saudação que recebe. No mundo nipônico, e na história de sua família, o ilustrador mostra-se como um desajustado:

Haruki se sentia um corpo estranho. Ele não devia estar suando. Ou que estivesse suando, mas que pelo menos falasse um japonês rudimentar. Os traços do seu rosto, seu nome, tudo lhe impunha essa responsabilidade – que, no entanto, ele nunca havia acatado. Tinha informações básicas. Havia crescido ouvindo algum japonês dentro de casa. Sobretudo quando seus avós o visitavam. Mas isso décadas atrás, e durante essas décadas que passaram ele teve mais o que fazer. E talento nenhum para línguas (LISBOA, 2014a, p. 20).

Tudo no consulado destaca o não pertencimento de Haruki a esse espaço, apesar de sua genética sinalizar o oposto, levando a personagem a realmente questionar-se sobre o lugar por ela ocupado nesse universo oriental, pois “sentia-se integralmente desajeitado [...]. Tão atrasado, tão deselegante e antinipônico, que direito ele tinha de sair por aí usando um par de olhos puxados?” (LISBOA, 2014a, p. 20). Essa pertença que é posta em xeque ao observar-se em meio a um contexto do qual não se sente parte, em uma dimensão mais profunda, aponta para o desajuste que sente, como sujeito, em relação à própria família, metonimicamente trazida ao romance na figura do pai.

Em diversas passagens nas quais o narrador volta o olhar à experiência de Haruki, a lembrança paterna se faz presente como contraparte silenciosa nos diálogos imaginários que trava, evidenciando, aos poucos, a existência de uma fratura na relação de pai e filho. Em seus pensamentos, o ilustrador questiona como o pai receberia a notícia de sua viagem ao Japão, o que pensaria a respeito dessa travessia do mundo rumo, finalmente, à terra de origem dos seus, mas tudo fica sem resposta e para sempre permanecerá, pois o patriarca já é falecido e de nada adiantam as conversas tardias. Nota-se, no entanto, que o filho procura, de alguma forma, fazer dessa jornada, do encontro tardio com suas raízes, uma reconciliação com o pai. Além disso, é possível considerar que a rusga nascida entre os dois advém de um certo desinteresse de Haruki em relação a esse país oriental e suas tradições, o que encontra respaldo em sua colocação sobre nunca ter acatado o dever de preservar esse saber da família,

tratado até com certo desrespeito ao dizer que “teve mais o que fazer” nas décadas que se passaram enquanto esteve em contato com a cultura japonesa.

Como consequência de seu desapego quanto ao passado familiar e às oportunidades de tomar para si a herança cultural deixada por seus pais, Haruki enfrenta a impossibilidade de comunicar-se e sequer compreender o que significam os caracteres e os ideogramas utilizados na escrita para ler os ambientes em que se encontra. No Japão, o trânsito entre Kyoto e Tóquio, a fim de recolher materiais para sua pesquisa acerca da vida e da obra de Bashō, é dificultado por essa carência linguística, demandando que seja guiado pela rede de contatos fornecida pela editora. Diante dessa conjuntura, o homem vê-se em uma espécie de armadilha nesse espaço estrangeiro, situação arquitetada por Yukiko, que o indicou como ilustrador para esse trabalho em processo. Como nissei, a mulher desenvolveu o domínio do idioma japonês e exerce o cargo de tradutora, sendo responsável pela edição em português do diário de Bashō. Como ex-amante de Haruki, ela conhece sua falta de destreza em assuntos vinculados ao universo nipônico e sabe de seu descompasso com a nação de seus ancestrais, fatos que transformam a indicação editorial do rapaz para esse projeto em uma provocação, uma atitude lida por ele como um malquisto convite para que enfrente seu passado e cresça como sujeito.

Desse modo, a viagem empreendida por Haruki é uma jornada de aprendizado que se faz fundamental não somente para continuar desempenhando seu papel como ilustrador, mas também para que possa (re)conhecer o lugar de descendente que tão livremente descartou. Não se fala, aqui, exatamente em alcançar um pertencimento, pois não é isso que ele busca, porém pode-se pensar em um enfrentamento da estraneidade que sempre sentiu e que o manteve afastado dessa sua face familiar, a fim de aquietá-la. A personagem procura resolver-se com a memória de seu pai e com o inquietante vazio que ela instaura em sua subjetividade por lembrá-lo de que há uma parte de sua própria história que resolvera rejeitar e lhe custara uma boa relação com essa figura já falecida.

Em contrapartida, a viagem de Celina, não obstante esteja atrelada à necessidade de curar uma ferida familiar, pouco se relaciona à ideia de investigar o espaço das raízes ou algo semelhante. Movida por seu luto persistente, a mudança de cenário apresenta-se a essa mulher como uma forma de descolar-se do mundo que lhe é conhecido, intento conquistado logo de início ao constatar o abandono da pátria e, conseqüentemente, da língua que domina, em favor de adentrar um espaço desconhecido. Ao repassar as lembranças do trajeto entre o Brasil e o Japão, ela relata em seu diário: “Meu país foi ficando muito longe. Minha língua. De repente os rostos latinos se pulverizaram, seguiram de Amsterdã para outros destinos, e **eu me tornei uma diferença**” (LISBOA, 2014a, p. 63, grifo meu).

Esse “tornar-se uma diferença” refere-se ao reconhecimento de que Celina não partilha as mesmas características dos demais japoneses, o que se evidencia na língua, mas, primeiramente, na fisionomia da protagonista que, ao contrário de seu companheiro de viagem, não possui fenótipos que lhe possibilitem passar-se por japonesa ou que indiquem qualquer relação de ascendência com esse povo. Tal ponto é o primeiro a ser destacado na narrativa, que se abre com uma entrada de seu diário relatando ter passado por um labrador na rua e, em uma rápida troca de olhares e um não tão rápido diálogo imaginário, argumentado com o animal sobre sua situação nesse país outro, já que ele parecia ocidental como ela e, por isso, talvez a entendesse:

Eu não nasci aqui. [...] Pode-se dizer que vim escondida dentro da bagagem de outra pessoa. É como se eu tivesse entrado clandestina, apesar do visto no meu passaporte. De fininho, para que não me vissem, para que não vissem as coisas invisíveis que trazia na mala (LISBOA, 2014a, p. 11-12).

O fato de vir “escondida dentro da bagagem de outra pessoa” aponta a natureza incomum de sua viagem, o convite repentino e o aceite de envolver-se em uma jornada que, a princípio, não era sua, como se realmente houvesse uma clandestinidade no movimento de inserir-se nos planos de outra pessoa. Porém, não seria equivocado considerar que ela também pode ter partido “escondida” no mesmo sentido em que se esconde alguém em fuga, situação que se aplicaria a essa mãe enlutada que procura escapar da perda sofrida. Nesse viés, instala-se em Celina uma urgência de correr, de seguir adiante e, quem sabe, não olhar para trás para ver o que a persegue, atitude em permanente conflito com a imobilidade constantemente sentida em razão do luto. Essa contradição por ela experienciada traduz-se no questionamento que faz a si mesma, em seu diário, ao refletir sobre o ritmo de seu movimento – seja ele o ato de andar pela calçada ou o de deslocar-se entre os continentes: “Por que fincar os pés, então? Por que não somente viajar?” (LISBOA, 2014a, p. 14).

Sob a perspectiva de manter-se em trânsito está disfarçado o desejo da protagonista de não ceder novamente à paralisia provocada pelo longo período em que esteve reaprendendo a viver em um espaço no qual a filha não toma mais parte. A ideia de “fincar os pés” será continuamente desconstruída ao longo da narrativa pela repetição do ato de caminhar, na metáfora do “pé depois do outro” que aponta para mais além do que o simples movimento físico, como observado na relação estabelecida entre a travessia do luto e a caminhada, no capítulo anterior. No diário de viagem, o andar é trazido por Celina como prática constante em sua jornada por Kyoto, levando-a a desbravar os arredores do apartamento que ocupa, e é descrito por ela como a ação mais segura que pode executar por si só, já que “Para andar,

basta colocar um pé depois do outro. Um pé depois do outro. Não é complicado. Não é difícil” (LISBOA, 2014a, p. 11).

Essa espécie de instrução será repetida ao longo da narrativa, como um mantra, lembrando aquilo que está em jogo caso o movimento seja quebrado – um retorno à imobilidade da qual foge –, reforçando a necessidade de continuar caminhando e reafirmando o fato de que esta é uma ação simples e mecânica que não exige reflexão. Diante dessa colocação sobre o andar, a motricidade do corpo é posta em cena, uma vez que os passos são uma forma de reconhecimento dos espaços e, ainda, de praticá-los conferindo-lhes sentidos, como discute Michel de Certeau (2000). É o movimento humano que constrói essa grandeza no imaginário do sujeito e possibilita a edificação de experiências, de modo que a persistência do caminhar por parte da protagonista faz com que a cidade japonesa vá se estabelecendo em sua subjetividade atrelada à retomada do controle sobre si mesma.

As andanças que são descritas no diário surgem também na narração maior, na qual os escritos da mulher estão contidos, conduzida pelo narrador heterodiegético que organiza o enredo. Nessa esfera narrativa, os passos da personagem são articulados à sua subjetividade, permitindo enxergar, de um ângulo diferente proporcionado pela mudança de voz, a valoração atribuída a esse andar. Com isso, o leitor acessa indícios que apontam o modo como se constrói para Celina o sentimento da pertença em seu tempo presente:

Um dia Celina se deu conta de que o que mais lhe importava em seu corpo eram os pés. **Onde seus pés estivessem no momento estaria a sua alma**, ou como quer que se chamasse, ela pensava, aquela parte do corpo que sempre ameaça exceder o próprio corpo.

Sua alma pisava no chão e morava no espaço de dois complexos anatômicos, um par de tornozelo, calcanhares, tarsos, metatarsos e uma dezena de dedos. Acotovelava-se com duas vezes 26 ossos (LISBOA, 2014a, p. 29, grifos meus).

O narrador estabelece uma relação sinonímica entre alma, enquanto subjetividade, e pertencimento, indicando um caráter passageiro às relações que Celina cria com os espaços pelos quais transita, pois se vincula a eles pelo tempo que durar sua passagem, fazendo com que se resignifiquem para ela como superfícies de travessia as quais lhe permitem lutar contra sua convalescência. Isso porque, se a alma da personagem está presa aos pés e somente a eles, mostrando-se liberta de tudo aquilo que a cerca e que não faz parte de sua corporeidade, está desvinculada afetivamente da dimensão material do mundo que excede o corpo, incluindo os espaços físicos nos quais este se insere. Assim, o pertencimento também se solta das amarras espaciais e passa a um estado de adormecimento enquanto essa

personagem se desloca por diversos lugares sem que haja a intenção de vincular-se a qualquer um deles. Sempre viajante.

Um desapego dessa magnitude retoma o caráter específico da estraneidade de Celina, uma vez que seu descompasso em relação ao lar surge em decorrência da morte da filha, situação-limite que reconfigurou seu universo particular, como discutido por Parkes (2009), e instaurou uma realidade pautada na ausência da criança amada. Ao ver-se apartada dessa figura em torno da qual seus hábitos se organizavam, houve uma perda no sentido das coisas, as ações cotidianas e mesmo os espaços habitados foram destituídos de sua importância, pois se articulavam às vivências dessa mãe por meio da figura da filha. Diante disso, o recolhimento íntimo do pertencimento – fortemente ancorado na menina pelo compartilhamento de espaços e experiências – coloca a protagonista frente a uma dificuldade de recriar os vínculos socioespaciais de outrora.

Essa proposição aponta, portanto, para uma predisposição a manter-se em trânsito e leva, ainda, a uma reflexão em torno da própria viagem: “A viagem sempre é pela viagem em si. É para ter a estrada outra vez debaixo dos pés” (LISBOA, 2014a, p. 121). Em um movimento de constante repetição dos lembretes que estão semeados pela narrativa, esse é um outro mantra que se faz presente ao ser passado de Haruki para Celina e reproduzido por ela em seu diário. Na ideia de um permanente deslocamento e de um lar que, como a alma da mãe enlutada, prende-se ao corpo e somente a ele, o pensamento é seguido, em sua primeira aparição no romance, pela colocação: “O lar de Bashō, como o dos navegantes, como o daqueles homens que passam a vida a conduzir cavalos, é em qualquer parte. É o lugar aonde a viagem decide levá-lo” (LISBOA, 2014a, p. 121). Nessa chave, pode-se realmente ponderar a noção de lar como uma ideia movente, a qual segue o sujeito e, por ter raízes nele e não nos espaços, transforma-se ao longo da jornada, assim estimulando o pertencimento a um gradativo e permanente remodelamento.

3.3.1.2 Uma viagem que ecoa no tempo

A ânsia de não fincar os pés no chão encontra respaldo na proposição de que a própria vida se constrói enquanto caminho pelo qual se transita, reflexão que não somente está presente na obra de Bashō, mas também funciona como parâmetro para compreender sua filosofia pessoal, seu trabalho e, ainda, o papel por ele desempenhado no romance. Seu nome, associado à viagem, é central para a condução da narrativa e também para pensar a organização dos deslocamentos em seu interior, pois com essa personagem, que existe em

Rakushisha por meio de seu diário *Saga Nikki*, tem-se um movimento de tripartição da dimensão do trânsito em trajetórias que circundam as necessidades íntimas de cada personagem, todas seguindo um propósito único: a aquietação de suas subjetividades. Há, portanto, um movimento comum de deslocar-se que é realizado em conjunto por Haruki e Celina – que carregam consigo o livro do poeta –, ao qual se segue um descolar de caminhos que, em dada medida, reproduzem à sua maneira a viagem primordial que foi a de Bashō.

Ao longo do enredo é dado ao leitor conhecer um pouco da história dessa figura literária que adentra a ficção na forma de sua própria obra. Matsuo Bashō foi um poeta que viveu no Japão durante o período Edo, que compreende os anos entre 1603 e 1868, marcado pela tomada do poder pelo clã Tokugawa e a transferência do xogunato para a cidade de Edo, atual Tóquio, com a manutenção do palácio imperial em Kyoto. Iniciado nos preceitos militares para seguir os passos do pai como samurai, Bashō também se inseriu no campo artístico e, com o passar do tempo, abandonou as artes marciais a fim de viver como poeta. O trabalho que Haruki leva consigo e que, na narrativa, terá sua tradução para o português ilustrada pela personagem é o último de um conjunto de cinco diários de viagem. Segundo Marcel Vejmelka (2012), em seu texto “Viagens e leituras japonesas em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa”, o ponto importante sobre este volume que é transposto para o romance por Lisboa é justamente o fato de, ao contrário dos quatro diários anteriores, *Saga Nikki* ter sido escrito em um só lugar, durante a viagem do poeta a Kyoto e sua estadia na *Rakushisha* – Cabana dos Caquis Caídos, em uma tradução para o português.

Essa tradição dos diários de viagem escritos por Bashō articula-se à sua alcunha de “poeta andarilho”, uma vez que o poeta se entregou a uma vida itinerante na qual permaneceu o quanto pôde. De acordo com Leonardo Fróes (2020), esse processo se deu por volta de seus 35 anos, quando abriu mão de seu cotidiano na esfera cultural da capital para tornar-se eremita, assumindo o deslocamento como meio de ordenação de suas vivências. Cerca de uma década depois, partiu para uma de suas jornadas mais longas, pelas chamadas trilhas de Oku, experiência errante que gestou um de seus relatos mais conhecidos, o *Oku no Hosomichi*, no qual o poeta recontou a travessia das diversas cidades e vilas que visitou, sempre articulada aos haicais que escrevia ao longo dos dias.

Desde suas primeiras páginas, delinea-se uma reflexão sobre o deslocamento e a ânsia de mover-se, pois Bashō abre seus escritos apontando o próprio papel de viajante que marcos temporais como dias e meses assumem diante da existência de um tempo sem fim. A relação com essa grandeza é trabalhada pelo poeta em toda sua obra por meio do olhar contemplativo que esmiúça a natureza e converte seus movimentos em versos. Assim, tempo e espaço se

articulam na passagem das estações, no comportamento dos animais e no modo como o trocar de passos permite a esse observador acompanhar tal mudança cada dia de um novo lugar, sob uma nova perspectiva. Por essa razão, viajar é preciso e ele o afirma ao dizer sobre sua própria inquietação: “Eu mesmo, já há algum tempo, incitado pelos ventos que arrastam as nuvens, vinha sentindo uma vontade de sair para empreender uma viagem sem rumo. [...] Os deuses protetores das estradas me acenavam, e em nada mais conseguia fixar minha mente” (BASHŌ, 2016, s/p).

Essa relação estreita com o movimento espalha-se nesse e em seus outros diários pelo modo como sua narração é entremeada pela poesia que compõe, em trânsito, e na qual reconstrói a própria fugacidade do mundo natural. Em *Saga Nikki*, mesmo sediado na *Rakushisha*, em um aparente repouso, tudo ao redor do poeta é refeito na palavra por sua potencial mobilidade: seus amigos vêm e vão ao longo dos dias, transitórios como a chuva de granizo que ele associa à figura do dragão atravessando o céu, ou errantes como seus escritos nos dias de sono e preguiça. Tudo se mostra passageiro e sua conversão em versos mostra-se como uma forma de cristalizar o instante na linguagem sem romper com a beleza que esse movimento da vida porta.

Séculos à frente, Haruki e Celina observam essa viagem de Bashō por meio de seus haicais e a trazem para suas próprias jornadas, nas quais, individualmente, desbravam um Japão que, embora diferente pela passagem do tempo, ainda pode ser apreendido em sua beleza pelas lentes do poeta. Nesse sentido, é importante pontuar que, ao chegarem à antiga capital japonesa, os companheiros de viagem separam-se e o ilustrador segue para Tóquio a fim de coletar material para sua pesquisa, deixando a mulher sozinha na cidade. A bifurcação temporária de caminhos permite que cada um transite por um conjunto singular de espaços e paisagens, compartilhando apenas o diário como referência que une suas experiências.

Em Tóquio, Haruki vive a estraneidade e o isolamento resultantes de seu completo desconhecimento do espaço em que está. No desbravamento dessa cidade, a lembrança de Yukiko se faz constante e a dor do abandono o acompanha em todo o período que passa sozinho na capital, abrindo caminho para uma reflexão sobre a natureza do vínculo que realmente tinha com essa mulher que passou por sua vida e cujo gesto último foi empurrar Haruki de volta para um mundo do qual ele sempre procurou se distanciar. Ao mesmo tempo, da solidão que se decompõe sobre ele surge a figura paterna, como alma inquieta que retorna dos mortos a cobrar um reajuste de contas com o filho ausente. Aos poucos, percebe-se que a viagem geográfica desse homem é reflexo de um deslocamento subjetivo que se faz como retorno para aqueles sobre quem ele tentou não pensar por muito tempo, por guardar-lhes

mágoa ou rancor. Ao transitar sozinho por essa terra distante à qual não pertence – e não intenta pertencer –, a língua desconhecida e a cultura relembram à personagem os vínculos que deixou para trás no tempo e no espaço, exigindo-lhe, se não uma reatada de laços, ao menos um desfazer dos nós que impedem o sossego de seu ser.

Em Kyoto, Celina vive uma estraneidade diversa, provocada também pela língua, que é bem-vinda e não a perturba, visto que a impossibilidade de se comunicar confere-lhe a solidão que tanto deseja e a mantém, uma vez mais, distante de todos. Para ela, o silêncio é essencial para dar lugar às lembranças que recupera e revisita, todas vinculadas à imagem da filha Alice e do ex-marido Marco, de quem não pôde permanecer junto em razão da culpa a ele atribuída pelo fatídico acidente de carro que matou a menina. Há, da mesma forma que com Haruki, um desassossego da alma, uma inquietação que está ligada ao luto que ela vive há seis anos e do qual não consegue se desvencilhar por completo, por ser esse um processo cuja duração é imprecisa. Nesse sentido, a viagem é um passo a mais para combatê-lo, justamente por forçar a protagonista a andar, a mover-se e, em dada medida, a seguir os passos de Bashō. É junto dele que Celina refaz o caminho até a *Rakushisha*, espaço que lhe permite acessar a si mesma e libertar-se daquilo que lhe pesa a vida – ou ao menos tentá-lo –, assim como o fez o poeta mais de dois séculos antes.

O diário de viagem secular, nesse entremeio, funciona como uma espécie de mapa que orienta, além do movimento físico, a reflexão sobre o trânsito e a forma como a natureza da viagem se desvela para essas personagens. No caso de Celina, esse processo articula-se ao exercício da escrita e à reprodução dessa forma particular que é o diário, pois permite o entrelaçamento das experiências presentes, de suas caminhadas, ao deslocamento subjetivo que a leva de volta ao tempo suspenso das perdas e do passado recusado. Para Haruki, a orientação de seus passos também se dá pelos escritos do poeta, mas estes funcionam, ainda, ao interligarem a travessia dos espaços geográficos àquela empreendida interiormente, na retomada da memória afetiva em torno das figuras que simbolizam seu descompasso com a própria história. Como sombra desses movimentos, permanece a viagem primordial de Bashō, entrelaçada a essas duas por meio do trabalho organizacional executado pelo narrador heterodiegético que controla a narrativa, mesclando a voz de Celina à de Bashō e alinhando a história dos viajantes em uma jornada única que atravessa temporalidades diversas em um mesmo chão.

Tanto a protagonista quanto Haruki estão, embora separados e seguindo caminhos particulares, irmanados em um mesmo processo, ao qual também estava Bashō quando fez sua viagem: cura. Há, na reflexão sobre seus vínculos com aqueles que perderam e no modo

como essas lembranças os recolocam em seus lugares de mãe, esposa, filho e amante, um movimento que aponta para a cicatrização de suas feridas no ato de seguirem suas jornadas. Nesse sentido, revisitar o passado e a perda sofrida é refazer um caminho até seu espaço original, é voltar para casa nem que seja para constatar que ela não será mais a mesma e perceber que é preciso (re)tomar para si seu lugar, com todas as ausências que lhe cabem, como afirma o ilustrador em uma de suas reflexões:

Refazer um trajeto significa anotar-se no mundo. Deixar uma pegada, uma bandeira. Refazer um trajeto escava a cicatriz da passagem. Não é apenas o descompromisso da mão única.
[...] Voltar a você e à falta que você me fez e me faz e há de me fazer sempre (LISBOA, 2014a, p. 181).

Tal constatação é alcançada também por Celina, por meio de seus movimentos de retomada da memória da filha, de modo que tanto ela quanto Haruki passam a perceber que as superfícies pelas quais transitam a eles pouco importa, pois o pertencimento que pareciam ter deixado para trás em algum momento da vida e a estraneidade que sentiam quanto ao espaço que ocupavam antes dessa jornada estão atrelados às relações que sofreram fratura, às pessoas que tomavam parte em suas vidas. Essa compreensão sinaliza, ainda, que a perda sentida por eles era a de um espaço íntimo que abrigava essas pessoas e a de um lugar que ocupavam diante delas, não estando vinculada à ordem material de uma casa ou uma cidade. Como já entendido pela mulher, a alma se carrega nos pés e vai aonde eles forem, porque tudo o que importa está nesse corpo e esse é o grande ensinamento que os dois apreendem, também, pela leitura de Bashō, cuja forma de viver e ver o mundo se construiu na efemeridade dos movimentos.

Assim, a ausência de um lugar definitivo e a perspectiva de uma pertença que se faria, nesses moldes, flutuante geograficamente são sinalizadas pelas personagens em suas inquietações interiores. Ambas se questionam sobre a existência de um espaço que lhes caiba no mundo e, ainda que o façam separadamente, cada uma imersa em sua jornada particular, suas ponderações se entrelaçam nessa procura por um caminho que possa ser percorrido por elas, sujeitos fraturados e em permanente movimento. Em um trem, rumo a Tóquio, Haruki pensa na redução de sua existência e de seu território:

No assento de um trem-bala entre Kyoto e Tóquio. Deve haver como me perder, de algum modo. Deve haver como me perder para encontrar aquele lugar no mundo que nunca foi pisado antes, um território realmente virgem. Deve haver um modo, quem sabe, de partir em viagem e não regressar mais. Reduzir-se à mochila que vai às costas e a umas poucas mudas de roupa.

Reduzir-se, ou agigantar-se, a uma ausência de casa própria e cidadania, esfacelar o papel pega-mosca do cotidiano e fazer dele mesmo, cotidiano, uma aventura infinitamente deslocável. Descolável. Desgrudá-lo do chão. Levantar o pé para caminhar, estudar a bússola e o mapa, mas randomizar todos os gestos. Traçar uma reta, menor caminho entre dois pontos, e picotá-la com a tesoura, apagar os trechos com a borracha, dissimular outros com o esfuminho, despistá-la em curvas. De tal modo a esquecer que um dia chegou a ser uma reta, dotada de ponto final. De objetivo. Desobjetivar-se. Esse, o território realmente virgem – o único. Assumir como um sentido a falta de sentido da vida. Em todos os sentidos (LISBOA, 2014a, p. 80).

Elucubrações como essa permeiam a viagem do ilustrador e apontam para uma entrega ao trânsito e às imprevisibilidades dele – como sua própria ida ao Japão e o repentino convite a uma estranha para acompanhá-lo –, evidenciando uma ineficácia do ato de traçar caminhos que serão desfeitos com o passar dos dias, sem que se possa controlar, para dar lugar a outros que não estavam nos planos geográficos e muito menos nos subjetivos. Nessa lógica, reduzir-se ao corpo é desprender-se da materialidade do mundo para que possa ser levado, como viajante, a diversos lugares sem que se sinta alguma perda para além daquelas que ele já carrega consigo e que são imateriais. É abandonar o desejo de encontrar um lugar fixo no mundo para que possa vivê-lo e experimentá-lo em sua volubilidade.

Aqui, as ideias em torno do espaço e do tempo são direcionadas para pensar a jornada das personagens no modo como suas subjetividades a experienciam. A reflexão abre espaço para um movimento em direção ao interior de cada uma delas, no qual as percepções de si próprios apontam para um esfacelar-se do sujeito no mundo, um processo que os fragmente gradativamente para que possam se entregar de maneira cada vez mais plena à fluidez do trânsito e à provisoriedade dos espaços. Observa-se, na construção desse raciocínio sobre o movimento, o entrelaçar de uma visão de mundo própria de Bashō à perspectiva dessa personagem, que passa a, progressivamente, ponderar sobre as possibilidades de uma vida despreendida de um código que a amarre a lugares definidos.

A pulsão de errância, da qual fala Maffesoli (2001), desenha-se nesse pensamento e se reforça continuamente no eco produzido pela combinação dos termos “descolável” e “deslocável” às conjugações de “desgrudar”, “despistar” e “desobjetivar”, todos indicando a ideia de um desvencilhamento próprio do desejo de infinito que estimula o rompimento com a fixidez. Essa existência desenraizada é, também, articulada por Celina em sua narração, mas intensificada pela ausência de uma corporeidade que lhe permite ser tudo e nada ao mesmo tempo, existir no mundo como se não o fizesse por não ser percebida em seu derredor, visão que se identifica com uma redução máxima da materialidade, uma relação de abertura e integração com o outro que possibilita, na solidão do não pertencimento, fruir da

provisoriamente de sua passagem de modo intenso, como se estivesse vivendo todo o tempo que existe a cada segundo de experiência, justamente por abraçar sua posição deslocada.

Para essa personagem, a perda do lugar no mundo e a dúvida sobre a própria existência desse são elaboradas no contato com o universo estrangeiro no qual ela transita sem tomar parte em nada, ainda não pertencente a um conjunto por continuar desajustada, agora por uma estranheza cultural que a isola. Estando deslocada e sozinha, ela consegue voltar-se para si e ponderar qual o impacto de seu trânsito e de sua presença nos espaços pelos quais passa, cobrando-se uma (re)descoberta de seu próprio valor como pessoa:

Gosto dessa familiaridade da estranheza de que de repente me dou conta. Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala. De ocupar um lugar que parece não existir. Como se eu não fosse de carne e osso, mas só uma impressão, mas só um sonho, como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rã dentro de um velho poço ou o oco dos saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shōnagon e de Bashō, séculos depois. Qual é o lugar que eu ocupo no mundo? Tem nome, esse lugar? Tem dimensões? Altura, largura, profundidade? Será um som, apenas, ou um gesto, ou um cheiro, ou uma possibilidade nunca explorada? O contrário do som. O contrário de um gesto – imobilidade, potencialidade. Desistência? (LISBOA, 2014a, p. 133-134).

A imobilidade postulada ao final retoma a impossibilidade da personagem de continuar sua trajetória durante o luto, algo que parece se transformar ao dar o primeiro passo rumo a Kyoto, carregando consigo apenas a dor. Imóvel, Celina é potencialidade, mas apenas isso, potência sem concretização, arriscando-se a ser cada vez mais etérea e a deixar de existir. Converter-se-ia, então, essa potencialidade na desistência que ela indaga? O restante da jornada dessa protagonista responde à questão ao sinalizar que, aos poucos, ela se encaminha para a resistência, ao procurar, em vez da fixidez dos pés fincados em um chão no qual não cabe mais, o caminhar que dá continuidade à sua permanente viagem, seja perpassando novos espaços geográficos, seja na travessia da extensão íntima de suas lembranças. Ao final, conclui:

Essa é a verdade da viagem. Eu não sabia. A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feitos a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashō num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar (LISBOA, 2014a, p. 187).

Na reflexão que surge no início da narrativa e que também a fecha, vem a constatação, uma vez mais repetida como refrão, de que a viagem é aprendizagem para o sujeito, é o processo pelo qual o ser entra em contato consigo e com a percepção mais profunda de ser um corpo em passagem que leva dos espaços apenas a experiência. Assim, é no trânsito, em sua ocorrência mais inesperada, que surge a resposta necessária para continuar existindo mediante o mapa de ausências que se desenha na vida de Celina e na de seu companheiro de viagem, Haruki. O que faltava a esse estranho e deslocado casal, além de um ajuste de contas consigo mesmos, era descobrir que o pertencimento não depende da manutenção de espaços habitáveis e de raízes profundas, mas, como aprendeu primeiro o poeta Bashō, da persistência do movimento de seus pés para extrair dos espaços toda a força que precisam em sua (re)construção como sujeitos.

3.3.2 *Azul corvo*: um lar nascido da transitoriedade

Recomeçar. Essa é a palavra de ordem que rege a narrativa de *Azul corvo*, fazendo com que a viagem, além de potencializar o encontro com novas realidades, surja para o indivíduo também como método de redescoberta da vida e de si durante o enfrentamento da morte de entes queridos e da fratura subjetiva instaurada por esse evento. É precisamente sob essa perspectiva que se constrói a migração de Vanja para os Estados Unidos, posto que o falecimento de sua mãe promove o rompimento de seu laço familiar mais forte e delega-lhe uma orfandade precoce diante da qual a única saída é o recomeço por meio da busca pela contraparte familiar que lhe resta: o pai.

Nesse sentido, a partida de Vanja para outro país põe em prática uma necessidade íntima de reconstrução de seu quadro genealógico pela ocupação do espaço vago deixado pela ausência de uma figura paterna. Há, porém, uma urgência de também refazer-se enquanto sujeito, uma vez que seu reconhecimento como tal foi rasurado pela perda da figura materna, por ser esta o centro organizador de suas vivências e o indivíduo perante o qual ela possuía um lugar estabelecido enquanto filha. Assim, tem-se uma articulação das faltas que se desenham para a protagonista, de modo que elas agem em conjunto, impulsionando o deslocamento da jovem.

Esse movimento, por sua vez, será responsável por intensificar a estraneidade gerada pela fratura familiar, duplicando-a na perda de um espaço demarcado subjetivamente como lar pelas memórias ali construídas. Esse processo distorce a percepção da protagonista e narradora, fazendo com que ela apreenda todos os espaços por meio de um olhar que os

coloca em confronto direto com a imagem que possui de sua casa, na terra que ficou para trás. Cria-se, então, uma bipartição do universo de Vanja entre o lugar em que ainda habita seu pertencimento e todos os outros lugares.

3.3.2.1 Entre o mar e o deserto: um lugar que não existe

A jornada aos Estados Unidos é posta, inicialmente, como um retorno ao espaço de origem da protagonista, visto que nascera lá e só se mudara para o Brasil aos dois anos de idade. No entanto, a chegada de Vanja e sua realocação no país estrangeiro não é marcada por um reconhecimento, e sim por uma acentuação do desamparo experienciado por ela desde o falecimento da mãe. Há um sentimento de solidão diante desse reencontro com uma terra natal da qual não se lembra, embora nela tenha morado e tecido vivências, sensação que parece se refletir na paisagem aberta, pautada por uma imensidão de céu que torna tudo pequeno e distante sobre a planície seca que é o subúrbio no qual se instalara.

Lakewood e o próprio Colorado como um todo são construídos narrativamente por Vanja como o oposto de tudo aquilo que ela considera um lar, tecendo um movimento de exploração desse espaço que se dá por sua contraposição àquele que ela conhece bem, o Rio de Janeiro, no qual se sentia verdadeiramente em casa. Apesar de ser oficialmente estadunidense, em sua memória ela nasceu dois anos mais tarde, à beira do mar carioca, com baldinho e pazinha a postos. Logo, Copacabana é eleita como seu cenário da infância e é à praia e seus arredores que as lembranças do país considerado seu estão mais fortemente vinculadas, é na faixa de areia, junto aos castelos que edificava com afínco, que seu pertencimento esteve ancorado por treze anos. Quase uma década depois de sua mudança para os Estados Unidos, no presente de sua narração, os sentidos da jovem ainda reconhecem esse como o espaço de sua primeira infância:

Penso em Copacabana. Fecho os olhos e mesmo que eu escute *Acoustic Arabia* e tenha acendido um incenso japonês destinado a templos zenbudistas, o que chega aos sentidos, via memória, é um cheiro vago de maresia, um gosto vago de picolé de fruta misturado com areia e água do mar. E o ruído das ondas fervendo na areia, e a voz do vendedor de picolé sob o sol úmido do Rio (LISBOA, 2014b, p. 38).

Seu espaço original é apreendido por todos os sentidos, refazendo na memória o cenário a partir dos sons e aromas que ali ficaram gravados acima de qualquer imagem. Assim, são as sensações provocadas pela lembrança do contato com essa paisagem que ditam

a animosidade diante de uma cidade seca e distante do mar como Denver, na qual havia o que ela chamava de um “calor sem água, estéril” (LISBOA, 2014b, p. 25). O espaço se constrói, no imaginário de Vanja, por essa aridez sentida no suor que nunca chega à superfície da pele, pelo ar “duro, sólido, um ar de pedra” (LISBOA, 2014b, p. 15) e pela falta de exuberância das árvores que ali não cobrem as ruas, formando corredores, tais quais as árvores de sua terra faziam. Esse caráter desértico delineado pela narradora, retomando a percepção da cidade nos primeiros dias após sua chegada, associa-se à sua subjetividade drenada de vida e de forças diante da morte da mãe e da perda de um lugar afetivo que se duplica, posteriormente, na perda do lar.

Nessa perspectiva, a oposição criada entre o mar e o deserto é discutida por Stefania Chiarelli (2017) como representativa do confronto íntimo de Vanja entre passado e presente, no qual o primeiro aponta para um tempo de conforto e proteção conferidos pelo cuidado materno e o último diz respeito à dura procura que empreende pela figura paterna cujo posto esteve vazio durante toda sua vida, reforçando a orfandade sentida. Diante disso, Copacabana é a imagem cristalizada de uma temporalidade feliz na qual a jovem sabe seu lugar e conhece seus propósitos, enquanto as ruas largas e vazias de Lakewood, nas quais respirar dói, representam a pequenez e a solidão sentidas diante de um cotidiano no qual todos os laços foram rompidos e se tornaram lembranças. É, nas próprias palavras da jovem, “uma solidão imposta pelo espaço” (LISBOA, 2014b, p. 31).

Há, junto a essa contraposição de percepções espaciais, uma resistência em relação à cidade na qual agora vive, que pode ser tomada como sintomática da situação transitória experienciada pela protagonista logo após sua mudança, uma vez que sua intenção não é estabelecer-se em Lakewood. Para ela, sua permanência ali é temporária, pois está em uma viagem de busca por seu pai, a qual pode levá-la a outros lugares ainda mais distantes de seu lar. Mediante essa instrumentalização do deslocamento para a reconstrução de sua subjetividade, os espaços ocupados por Vanja são vistos como não mais do que meios para alcançar um objetivo:

Lakewood, Colorado. Um lugar estranho. Mas eu não me incomodava com a sua estranheza, porque aquele subúrbio de Denver era, para mim, um mero utilitário. Algo de que eu me servia para atingir um fim. Uma ponte, um ritual, uma senha que você fala diante da porta e fica aguardando que abram, enquanto batuca com os pés na calçada, olhando ao redor só por olhar. Estar ali era estar em trânsito, e não tínhamos qualquer relevância para a vida um do outro: nem eu para Lakewood, nem Lakewood para mim (LISBOA, 2014b, p. 24).

Nessa perspectiva de travessia, Allysson Casais (2020) propõe uma leitura da relação entre a protagonista e o espaço de Lakewood, tomando como base as proposições de Marc Augé (2007, p. 73) sobre a ideia de não-lugar. Para o antropólogo, se um lugar não se configura como relacional e identitário, será categorizado por sua contraparte negativa, ou seja, como um não-lugar. Logo, sendo o subúrbio em que se instala e o próprio Colorado espaços de passagem para Vanja, nos quais ela não se reconhece nem intenta permanecer, esses se constroem na percepção da jovem enquanto não-lugares, superfícies transitórias que não se realizam em termos relacionais e não assumem significados identitários para a personagem.

Tal raciocínio, além de pertinente, é reforçado pelo aspecto inabitável observado inicialmente por ela em espacialidades que compara a essa terra estrangeira. Enquanto espaço de intermédio, a face desértica do subúrbio e de todo o Colorado é fundamental, pois sustenta uma visão que a própria narradora delinea considerando justamente o fato de que os desertos são caracterizados por sua vastidão inabitável que serve apenas de travessia, pois são “Grandes paisagens inóspitas onde você não se demora, que você apenas percorre entre um e outro ponto mais afável do mapa” (LISBOA, 2014b, p. 198). Entre o ponto de partida que fora o Rio, lugar de afeto, e o ponto desconhecido no qual está o pai, o espaço ocupado por Vanja é como uma tenda montada para que ela descanse e recupere as forças.

Além disso, a protagonista denomina tais áreas “[...] lugares entre parênteses. Onde todas as coisas – sons, distâncias – vão habitar outra semântica” (LISBOA, 2014b, p. 199), colocação que alude a uma espécie de indeterminação que assume para si ao ocupar uma posição intermediária e não estar, declaradamente, em nenhum dos lados, mas presa no meio do caminho. Essa perspectiva entrelaça-se à ideia de um entrelugar ocupado pelo sujeito em trânsito, uma vez que seu lar ficou para trás e o espaço em que se encontra ainda não permite se sentir em casa. Assim, aquele que está deslocado permanece em uma espécie de suspensão entre dois lugares efetivamente marcados, como no caso de Vanja.

No interior dessa lógica, a comparação de espaços que se constrói sob o olhar da menina está relacionada ao que é pensado por Ianni (2003) como um experimento social por meio do qual é possível perceber as tensões que se instalam no cotidiano. Quando executado pelo sujeito em trânsito, torna-se uma ferramenta que permite redimensionar o entendimento da realidade para que seja possível apreendê-la de uma melhor forma. Ao ser posto em prática por Vanja, esse processo instaura, juntamente com a percepção acerca de sua relação vivida com a espacialidade, no presente dos fatos narrados, uma consciência das implicações do deslocamento quanto ao reconhecimento subjetivo. Nesse sentido, a jovem compreende que

recai sobre ela uma impossibilidade de definir-se, consequência de uma fratura subjetiva promovida pelo trânsito, o que narrativamente é marcado no uso da palavra “híbrido”:

Quando você passa tempo demais longe de casa, vira uma **interseção** entre dois conjuntos, como naqueles desenhos que fazemos na escola. **Pertence aos dois, mas não pertence exatamente a nenhum deles.**

[...]

Você é algo **híbrido e impuro**. E a interseção dos conjuntos não é um lugar, é apenas uma interseção, onde duas coisas inteiramente distintas dão a impressão de se encontrar (LISBOA, 2014b, p. 97, grifos meus).

O hibridismo pontuado por Vanja é importante para dar ao leitor a imagem de algo que se organiza como uma mistura, uma composição unindo, por exemplo, dois seres distintos, como as esculturas feitas por sua avó paterna que se criam na junção de partes humanas a partes do corpo de outros animais. A própria forma física dessas criaturas, ao ser destacada por ela, permite divisar uma espécie de reconhecimento de sua condição imprecisa, perspectiva que permeia o discurso também no uso da metáfora do exoesqueleto dos insetos, por eles abandonado em dadas fases da vida, e do processo de remodelagem que está vivendo (LISBOA, 2014b, p. 104-105). Essas figuras metamorfos atendem ao propósito de evidenciar o movimento de reconstrução da personagem e o modo como ele também se constitui de um deslocamento, uma mudança que articula o tempo do luto à travessia de espaços que a levarão à vida que procura.

Tal característica vem, ainda, acompanhada da ideia de uma certa impureza, justamente pelo fato de romper com a unidade soberana dos elementos justapostos na formação do ser híbrido. E para criaturas como essa, quimeras, nenhum lugar é possível, pois destoam de qualquer conjunto, como Vanja bem observa, cabendo-lhes viver na interseção por ela mencionada, que, a bem da verdade, “não é um lugar”. Como esclarece Lilian Soier Nascimento (2006, p. 51-52):

Marcadamente desterritorializado, deslocado de seu lugar familiar, o imigrante encontra-se em trânsito. Ser entre duas culturas, torna-se símbolo da impossibilidade de apreensão totalizante do sujeito. Subjetividade sem repouso, híbrido por excelência, o imigrante faz incidir um olhar estranhado sobre os conceitos de nação e nacionalidade. É portador de uma dupla condição identitária, na sua busca de inserção no mundo: recusa e aceitação. Por isso mesmo, torna-se insígnia do sujeito contemporâneo, paradoxalmente nativo e estrangeiro, cosmopolita e de lugar nenhum.

Nesse sentido, por ser uma imigrante e, ainda, detentora de dupla cidadania, a jovem enxerga em si esse encontro de identidades e se percebe como alguém sem lugar, ao constatar,

como destacado na citação do romance, que “pertence aos dois [conjuntos], mas não pertence exatamente a nenhum deles”. Uma norte-americana que cresceu no Brasil, falante de um inglês cujo sutil som de alguns fonemas denuncia seu caráter estrangeiro, dona de traços fenotípicos que a demarcam latino-americana e portadora de uma certidão de nascimento que determina o Novo México como sua terra natal. Diante dessa combinação, como reconhecer-se?

Essa percepção da narradora quanto à sua constituição está atrelada justamente ao período de transição que corresponde ao recorte de tempo narrado por ela em seu relato – o primeiro ano em Lakewood –, de modo que toda essa construção pautada na animosidade com o espaço e a posição indefinida que nele ocupa é tributária de uma recuperação, via memória, da linha de visão que possuía no auge de seus treze anos. Ao refazer-se na narrativa, é importante recriar também o olhar da Vanja-menina, sua noção de mundo e o sentimento de incerteza quanto ao presente, viés exposto nessa bipartição de espaços, no confronto de sensações e, principalmente, na reafirmação de uma condição incerta nesse tempo narrado.

Por essa razão, sua posição deslocada não é atribuída exclusivamente à migração vivida, pois está posta desde o princípio da narrativa, ao lembrar que essa transição de vidas foi experienciada no início de sua adolescência em conjunto ao processo de luto pela morte da mãe:

Eu tinha treze anos. Ter treze anos é como estar no meio de lugar nenhum. O que se acentuava devido ao fato de eu estar no meio de lugar nenhum. Numa casa que não era minha, numa cidade que não era minha, num país que não era meu, com uma família de um homem só que não era, apesar das interseções e das intenções (todas elas muito boas), minha (LISBOA, 2014b, p. 16).

Ter treze anos, para Vanja, é estar fora de lugar, pois suas visões de mundo, nessa idade, estão se reconstruindo em razão de um abandono definitivo da infância. O deslocamento geográfico, nessa conjuntura, intensifica a estraneidade vivida diante da realidade e de sua nova organização. Diversas vezes a protagonista menciona o espaço provisório que ocupa entre o ser criança e ser adulto, uma interseção que se soma às outras de sua coleção. É nesse descompasso que se reafirma a sensação de não pertencer a nada, uma vez que a menina foi posta à força nesse entrelugar indesejado, vazio e no qual ainda não sabe muito bem seu papel.

Esse processo é resultante de um desmontar metafórico da casa representado na morte da mãe e no posterior abandono do espaço familiar que colocam em xeque a identidade dessa

jovem de um modo brusco e repentino, exigindo dela um reorganizar íntimo que se manifestará no movimento migratório em busca de outras partes de si e, principalmente, na reescrita de seus caminhos a partir dessa viagem. A perda da figura materna desestabilizou, além da noção de lar, as configurações de um papel social de filha desempenhado por Vanja, depositando na construção de uma figura paterna a oportunidade de reaver o mínimo de sua antiga posição no mundo. Portanto, o trânsito, para ela, é a maneira encontrada para tomar as rédeas de seu cotidiano estilhaçado, a começar pela escolha de viver com Fernando em outro país.

3.3.2.2 Pertencimentos reerguidos na partilha

O pertencimento está articulado, como já dito anteriormente, à esfera do habitar e das relações que se constroem no espaço, perpassando a organização material deste, os sujeitos que o ocupam e a afetividade que aí se constrói em função do compartilhamento de experiências. Todavia, movimentos migratórios promovem um afastamento desses fatores em razão da inserção do indivíduo em espaços outros, nos quais as próprias regras de convivência podem ser diversas. Esse processo promove, para além da estraneidade, uma gradual modificação da concepção subjetiva de lar por meio de novas práticas a ele associadas e que fazem os indivíduos redimensionarem a ocupação daquele espaço. Em *Azul corvo*, essa ocorrência se traduz, em paralelo à introdução da narradora em um entrelugar, pelo desbotar da ideia de casa e pela impossibilidade de criar algo de provisório e imediato para supri-la, como relata Vanja:

Um fenômeno curioso acontece quando você passa tempo demais longe de casa. A ideia do que seja essa casa – uma cidade, um país – vai desbotando como uma imagem colorida exposta diariamente ao sol. Mas você não adquire logo outra imagem para pôr no lugar (LISBOA, 2014b, p. 94).

Essa desapropriação da imagem do lar é acentuada pela dificuldade sentida em integrar-se ao espaço novo, situação resultante de uma decisão íntima de que Lakewood não será o ponto final da jornada, mas apenas uma parada no trajeto. Enquanto o Rio de Janeiro e a praia de Copacabana gradativamente se fortalecem como miragens, o pertencimento da jovem segue à deriva por certo tempo. No entanto, a convivência com Fernando e com Carlos, o pequeno vizinho salvadorenho de quem ela se torna amiga, promove uma reorganização de seus afetos que culminará na apropriação da cidade e da casa em que passa a habitar, ressignificando-as enquanto lar a partir das relações ali erigidas.

Esse processo tem como princípio o vínculo que une essas três personagens, o qual se calca justamente na forma como o pertencimento de cada uma delas mostra-se fraturado diante do cotidiano no país estrangeiro. Para Carlos, cuja família é imigrante e vive na ilegalidade, há uma perda do vínculo com a terra natal que se soma à impossibilidade de inserir-se por completo nessa outra sociedade – pela falta de documentos e pelo domínio precário do idioma –, situação que o coloca à margem e restringe seu círculo social. Na amizade com Vanja e Fernando, o menino expande seus laços e encontra reconhecimento na partilha de vivências e da própria condição de ser deslocado.

Fernando, por sua vez, é um sujeito que, mesmo após estar estabelecido há anos nos Estados Unidos, permanece vivendo e transitando pelos espaços com pegadas leves e receosas. A vida pregressa de guerrilheiro, na malfadada Guerrilha do Araguaia, e sua deserção impulsionaram o brasileiro a uma fuga permanente, deixando para trás seu país de origem e todo um passado. Já distante de casa, viveu em Londres, onde conheceu Suzana, e depois partiu para o país norte-americano à procura dessa jovem brasileira com quem decidira ficar. Desse cruzamento do mapa mundi, a impressão que se constrói sob o olhar de Vanja é de que algo escorregou para fora de sua mala:

Fernando já tinha dado tantas voltas depois de sair de casa que já não lembrava mais qual o caminho. Claro: a casa já não estava mais lá, portanto o caminho não podia estar. E não é que a casa estivesse, agora, em toda parte – não, isso é para os cidadãos do mundo, para os que viajam por esporte. Para os que nunca se arrastaram sobre a lama congelada na China e nunca correram o risco de ser devorados pelos ursos no Alasca. Não é que a casa estivesse em toda parte: a casa não estava em parte alguma (LISBOA, 2014b, p. 99).

Nessa esfera de subseqüentes deslocamentos e do apagamento de um referencial de casa, nota-se, no modo como a trajetória de Fernando é trazida ao relato pela narradora, que a ferida aberta também é anterior ao abandono do país, pois está vinculada à perda primeira de seu pertencimento em razão da instituição de uma ditadura no Brasil. Foi na tomada de poder pelos militares e na transformação do cotidiano nacional que a ideia de um lar quebrou-se pela primeira vez para esse homem, pois ele percebeu ali o modo como se tornou desajustado e fora de lugar diante de uma nova ordem que se estabeleceu em sua terra. Qualquer possibilidade de reconhecimento ou de plantar raízes, a partir daí, fez-se para ele vazia e sem sentido.

Diante dessa conjuntura, é possível observar o movimento de Fernando pela ótica do exílio, condição caracterizada por Edward Said (2003, p. 46) como “uma fratura incurável

entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” cuja origem se dá pelo banimento do sujeito, tornando-o para sempre apartado do espaço de origem e impedido de a ele retornar. Na discussão do crítico palestino, são traçadas diferenças entre sujeitos exilados e aqueles que se enquadram em categorias como a de refugiados ou de expatriados³⁴, todavia todos esses indivíduos, em razão do trânsito vivenciado, experimentam uma perda da casa original e podem, em dado momento, ver-se diante da desoladora impossibilidade de reaver essa vida deixada para trás.

Nesse sentido, ainda que a partida do guerrilheiro tenha sido descrita por ele como voluntária, aproximando-o da situação do expatriado, para quem o deslocamento é visto como uma escolha, entende-se que o sentimento de ruptura gerado pelo abandono do Brasil em um contexto de opressão e violência de Estado promoveu desorientação semelhante àquela que marca a trajetória do sujeito em exílio. Este engendra uma solidão que não pode ser aplacada, posto que é pautada por um “estado de ser descontínuo” (SAID, 2003, p. 50) que se sustenta pela paradoxal busca de refazer um lugar no mundo que se tornou para sempre inacessível. Assim, ainda que haja uma possibilidade de retorno, para Fernando ela se mostra irrealizável, pois o país do qual se sentira parte um dia foi rompido e transformado pelo regime militar que o levou a partir.

Conseqüentemente, a vida construída nos Estados Unidos é delineada nos moldes desse sentimento de perda que abrange tanto o país de origem como todo um conjunto de crenças que sustentavam o laço desse homem com sua casa. Há uma suspensão de Fernando em relação aos espaços que passa a ocupar, indicando uma espécie de recusa à possibilidade de se integrar a eles, comportamento que denota seu permanente caráter de estrangeiro. Este pode ser pensado a partir de uma objetividade que mantém o sujeito, ao mesmo tempo, próximo e distante de tudo o que o cerca, sem que tome parte efetivamente no espaço no qual está inserido (SIMMEL, 1983). Para a personagem, essa postura se manifesta no modo comedido com que desempenha suas funções como membro de uma comunidade sem aprofundar sua relação com aqueles com quem convive socialmente, denotando uma conduta limítrofe entre o envolvimento e a indiferença.

³⁴ Segundo Said (2003, p. 54), os expatriados viveram um deslocamento voluntário, não foram banidos de seus espaços e poderiam, em tese, retornar se assim desejassem, da mesma forma que ocorre com os emigrados. Os refugiados, por sua vez, compõem uma categoria de cunho político que abrange um grande número de pessoas postas em marcha para fora de seus espaços em razão de conflitos em seus territórios, como observado, mais recentemente, na guerra da Ucrânia, que até o momento contabiliza mais de 8 milhões de refugiados em países da Europa, segundo dados da UNHCR, a Agência da ONU para Refugiados.

Apesar dessa situação, Vanja deixa entrever em sua narração a possibilidade de uma lenta retomada, por parte de Fernando, de seu lugar no mundo, algo que estaria associado à sua relação com a jovem e Carlos, e à permanência, ainda que silenciosa, em Lakewood, na mesma casa e no mesmo emprego, durante muitos anos. É possível considerar, porém, que se trate de um reflexo da percepção que a narradora possui de sua própria reconstrução subjetiva, efetivada pelo mesmo caminho e pelas mesmas relações. Nesse sentido, haveria, de sua parte, uma projeção desse processo íntimo naquilo que ela apreende ao olhar esse outro com quem passou a conviver.

Sabe-se que os trânsitos geográficos empreendidos por essas personagens, embora possuam motivações diversas, estacionaram-nos em um mesmo lugar que é o pacato subúrbio de Denver, no Colorado, no qual seus caminhos se entrelaçaram pela partilha de um mesmo sentimento: o não pertencimento. No entanto, em função das subjetividades cindidas pela perda do espaço e pela estraneidade vivida, os três se alinham, gradativamente, sob o signo de uma pertença efetivada não pela integração ao espaço, mas pelas relações que tecem entre si, as vivências que constroem em conjunto mesmo na condição de deslocados.

Há uma perda do espaço de origem, o qual passa a subsistir na memória, para dar lugar a uma vida que se organiza no restrito campo da interseção, anteriormente destacada na reflexão de Vanja sobre seu hibridismo. Na fragmentação daquilo que todas essas personagens entendiam como lar está posta, com centralidade, a própria fratura das estruturas familiares, que se rompem na migração de parte de seu núcleo – como no caso de Carlos, que não vê mais os avós ainda residentes em El Salvador e nem a irmã que foi para a Flórida, e de Fernando, que deixou a família para trás ao sair do Brasil – ou na morte de seus componentes – pensando em Vanja que experienciou o falecimento da mãe. Para esses indivíduos, uma possível reconstrução da pertença passaria pela recuperação dessa rachadura no conceito familiar, processo atrelado ao fortalecimento dos laços entre eles.

Nesse sentido, a jornada empreendida, do Colorado ao Novo México, em busca do pai biológico de Vanja se configura como o ápice do estreitamento dessa relação, pois o deslocamento, nesse momento da narrativa, faz-se promotor de um movimento que age no fortalecimento dos vínculos. Ao passo que a jovem está à procura da peça que acredita faltar em sua identidade, Fernando intenta manter a promessa feita a Suzana de zelar pela adolescente e Carlos busca acolhimento social entre pessoas que, como ele, também estão fora de lugar. Essas necessidades se conjugam no tempo da viagem e permitem que os afetos se organizem para amparar também aquilo que o outro busca nesse processo. Dessa vez, a travessia de espaços não instaura uma separação para eles, mas estabelece as bases para que

haja um reencontro dessas pertencas fraturadas, reabrindo caminhos para a construção de uma nova esfera que lhes confira a sensação de lar.

É nesse período de maior proximidade entre as personagens que a ideia de uma família se desenha na mente da narradora, que declara enxergar nesse núcleo aparentemente desconexo um encaixe de peças: “estávamos irmanados, nos equivalíamos – e onde não nos equivalíamos, nos compensávamos” (LISBOA, 2014b, p. 213). A respeito dessa constatação, Alessandra Pajolla e Leonardo Tonus (2015, p. 44), em uma análise do romance sob a ótica da idiorritmia e do “viver-junto” propostos por Barthes³⁵, denotam a construção de uma comunidade idiorrítica por essas personagens, uma vez que as diferenças que as tornam estrangeiras possibilitam a criação de uma intersecção em que possam se encontrar no cuidado nutrido uns pelos outros, de modo que “A pátria dos personagens é o Outro, o território constituído de afeto, a despeito de todas as diferenças culturais, que preservam cada sujeito da angústia e do abandono afetivo”.

Vanja preenche, no cotidiano de Carlos, um papel no qual é irmã mais velha, professora e confidente. Enquanto tutora, a jovem possibilita que ele se torne mais próximo da língua estrangeira com a qual diglodia a todo momento, ajudando-o com as tarefas e ocasionais pesquisas. Enquanto irmã e confidente, ouve seus questionamentos, medos e oferece todo o afeto que pode, fazendo com que se sinta menos deslocado – assim como ela também se sente em sua presença. Não por acaso, quando toda a família do menino se muda para a Flórida, para viver com a filha mais velha, a escolha feita por ele é a de permanecer ao lado da narradora, junto de quem aprendeu a viver. Nesse entremeio, Fernando é o adulto que, embora tentasse se desvincular de todos e passar despercebido em sua pacata existência, aceitou comprometer-se mais fortemente assumindo um papel de cuidador no interior de um lar que se erigiu para dar lugar a subjetividades e afetividades fragmentadas.

Assim, o pertencimento que buscavam em elementos externos, tais quais o uso da língua ou mesmo a paternidade, começa a se reorganizar subjetivamente pela ordem dos afetos, ancorando-se não mais na aridez de um território, mas na resistência das relações humanas. Tal movimento conduz a uma transformação na percepção do próprio espaço, tornando-o gradativamente confortável em razão de sua transição de não-lugar a lugar, como pontua Casais (2020). O autor vincula esse processo à mudança íntima da narradora

³⁵ Segundo os autores, a proposição de Barthes se pauta pelo estabelecimento de uma comunidade no interior da qual cada indivíduo manteria seu ritmo próprio, sem a imposição de uma norma que reja a vida comum desse grupo. Nesse sentido, o “viver-junto” se desenharia a partir de uma “ética da distância” em que o afeto é fundamental para que a partilha do espaço seja respeitosa com o outro (PAJOLLA; TONUS, 2015, p. 39).

decorrente dessa reorganização afetiva, a qual se manifesta na narrativa pela forma como a passagem das estações ao longo de seu primeiro ano no Estados Unidos vai arrefecendo sua estraneidade quanto à cidade e a aproximando das práticas sociais nela vigentes.

Nessa perspectiva, o reconhecimento do espaço como seu é fortemente sustentado pelo estabelecimento de laços afetivos com as pessoas e ao cumprimento de ritos cotidianos que inserem o sujeito deslocado em uma nova dinâmica com a qual passa a comungar. No caso de Vanja, a nova esfera familiar que se constrói é justamente o que torna aceitável sua permanência em uma espacialidade que era, a princípio, apenas provisória, situação destacada por ela no relato ao constatar, ao final, que a acomodação do ser não depende – e talvez nunca tenha dependido – da casa que habita:

A casa de Fernando na Jay Street em Lakewood, Colorado, foi aos poucos se tornando a minha casa também, por hábito. Por costume. Por osmose. [...] Num belo dia me dei conta de que não tinha importância o país onde eu estava. A cidade onde eu estava. Outras coisas tinham importância. Não essas (LISBOA, 2014, p. 292-293).

Nota-se que a questão determinante para a conclusão de Vanja é justamente a passagem do tempo. Foi o correr dos anos que lhe permitiu entender sua relação com o espaço de maneira mais clara e refletir sobre as mudanças pelas quais passou seu sentimento de pertença, desde a rasura imposta à sua subjetividade pela morte da mãe, a qual lhe arrancara um lugar determinado e seguro, até a reorganização de seus afetos no convívio com Fernando e Carlos. Quando a jovem se põe a narrar, quase uma década depois de seu estabelecimento nessa terra estrangeira e da construção desse novo lar, sua relação com o Colorado já é outra e não há mais a necessidade de partir, nem mesmo diante de uma nova perda – a morte do ex-guerrilheiro, informada apenas ao final do relato –, uma vez que ela não se vê mais sozinha e destituída de um lugar. Os vínculos forjados no interior desse subúrbio do qual ela agora faz parte, junto com Carlos, são suficientes para sustentar seu reconhecimento como parte de um conjunto.

3.3.3 *Todos os santos*: um desenraizamento de pertencas e afetos

A ideia de um pertencimento ancorado no outro é o que move a narrativa de *Todos os santos*, romance no qual a dor da perda é cíclica e o trânsito é permanente para as personagens. A viagem empreendida pelos protagonistas atravessa o mar que separa o Rio de Janeiro, para sempre cristalizado em uma tarde de Todos os santos distante no tempo, das

margens quase inabitadas do rio Manawatū, na Nova Zelândia. No meio das águas está a origem de todos os deslocamentos da narrativa: o acidental afogamento do menino Mauro, irmão mais novo da narradora, e a conseqüente fratura de sua família gerada por essa perda.

Assim como nos romances anteriores, a esfera do luto se entrelaça à do deslocamento, interferindo na experiência das personagens e nos vínculos que contraem com os espaços e aqueles com quem convivem. A morte de Mauro coloca em xeque as bases familiares ao enfraquecer a relação entre os pais de Vanessa, resultado de um luto desencontrado que, em vez de unir o núcleo familiar, fragmentou-o. No interior dessa situação é programado o primeiro trânsito da protagonista: sua partida para o Nordeste, levada por sua mãe para viver mais próxima dos avós por um tempo. O subseqüente divórcio dos pais torna definitiva a mudança e distancia a adolescente, então com apenas onze anos, do único lugar que identificava como casa e também da figura de Jonas, seu pai, exigindo-lhe uma reorganização dos afetos que já haviam sido desestruturados pela perda do irmão.

Pouco é relatado sobre o estabelecimento de Vanessa em Recife, a narração conduzida por ela destaca a travessia do país, mas não se detém nas lembranças em torno de sua vida na nova cidade, sequer contempla as agruras da adaptação a um novo espaço. Ela faz alguns breves comentários sobre a novidade do lugar, que ajudava na aceitação desse processo, mas não segue adiante no tópico e, apesar de, em dado momento, mencionar algumas atividades que desempenha enquanto adolescente em esferas sociais como a da escola ou do grupo de teatro, essas funcionam apenas como índices de seu crescimento, marcas de um rito de passagem pela juventude, sendo lançados ao leitor com bastante concisão, em uma espécie de sumarização³⁶ dos anos vividos nesse outro lugar.

Tal movimento de supressão dos fatos executado pela narradora ao recontar essa fase de sua vida faz com que as referências espaciais importantes para sua narração se centrem em dois pontos principais: o Rio de Janeiro e a pequena cidade de Palmerston North, à beira do rio Manawatū, na Nova Zelândia. Outros espaços serão mencionados no enredo, mas não serão trabalhados da mesma forma que esses dois, uma vez que nestes se concentram as vivências fundamentais de Vanessa, enquanto os demais são lugares de passagem em sua história. O domínio da focalização, centrado na figura dessa narradora que reconstrói suas experiências passadas, age nessa seleção e restringe o olhar àquilo que é essencial para sua

³⁶ O sumário corresponde a um movimento narrativo no qual o recorte de tempo que compreende os fatos narrados é maior do que a duração de sua narração, ou seja, o tempo diegético é sintetizado em um discurso que o narra sem se deter em pormenores, promovendo uma espécie de aceleração temporal em função da desproporção entre o conteúdo e sua extensão narrativa (GENETTE, 197-).

narrativa, da mesma maneira como ocorre com os inúmeros trânsitos efetivados ao longo dos anos, os quais são destacados por ela apenas quando se singularizam devido aos afetos e sensações que estimulam em sua memória. Em razão dessa distinção, o primeiro retorno dela ao Rio, por ocasião de uma visita ao pai quatro anos depois, vem descrito e modulado a partir do receio de voltar ao espaço que fora sua casa há tanto tempo:

Aquela viagem, eu não sabia muito bem o que esperar dela. Aquela viagem me deixava com uma sensação enorme de estranheza. Já não sabia o que ia encontrar ou reencontrar na outra ponta. E tanta estrada operava em mim alguma mudança interna, de modo que talvez já não fosse mais a mesma ao desembarcar do outro lado, suada, o alívio de ter chegado, a ansiedade de ter chegado (LISBOA, 2019, p. 57).

Aqui surge o primeiro indício da estraneidade experimentada pela protagonista no seio familiar após sua partida. A mudança interna da qual ela fala opera-se não pelo movimento em si, mas por tudo aquilo que ele significa na ordem do cotidiano e pelo que porta de potencialidade. Para a jovem, não era somente um reencontro com o pai que ficara no Rio, mas um primeiro encontro com a nova vida e com a família que ele formou nesse tempo em que ela esteve ausente. Há, no reconhecimento desse fato, uma constatação de que tudo seguiu adiante mesmo sem sua presença, intensificando a incerteza de Vanessa quanto ao que esperar da viagem, pois ela sempre se vira como o centro do mundo de Jonas, aquela com quem ele tinha mais afinidade, e a percepção de uma perda relativa de lugar se assoma perante a construção de novos núcleos afetivos. Diante disso, pode-se afirmar que sua noção primeva de lar acabara de ser sitiada e aportar nesse espaço agora diverso é, para ela, inaugurar seu posto de estrangeira naquela que fora sua casa.

No interior dessa nova família, a estraneidade de Vanessa se sustenta na percepção de que o lugar reservado aos filhos está ocupado por Isabel e André, colegas de escola seus e de Mauro. O casamento de Jonas com Lia, mãe das crianças, estabelece uma situação na qual, de ambos os lados, os adolescentes se encontram frente a uma reorganização das dinâmicas familiares e dos papéis sociais, principalmente pela reinserção de Vanessa nesse grupo. Tal rearranjo torna-se central na narrativa e é a pedra de toque na reestruturação dos pertencimentos da protagonista e de André conforme vão amadurecendo e fortalecendo seus laços. Isso porque eles passam a se relacionar como um casal, o que desestabiliza a ordenação de um lar que trazia para eles, como em uma cartilha sobre bons modos, o papel de irmãos. Aos poucos, os dois percebem que a dinâmica que construíram para si já não cabe mais naquele espaço e a saída encontrada é partir, migrar como as aves que estudariam em seu

futuro juntos. O mesmo movimento se dá com Isabel, que além de se ver deslocada nessa ordem familiar, sente-se uma vez mais excluída mediante o relacionamento que vê surgir entre seu irmão e Vanessa, por quem sempre sentiu uma forte atração. Para ela, a necessidade de ir embora é mais premente e, quando o faz, antes mesmo do casal, não olha para trás.

3.3.3.1 Um lar que se dispersa

Em *Todos os santos*, a experiência da migração se constrói pela perspectiva de um movimento voluntário das personagens, impulsionadas pelo desajuste. O que está sendo pensado nesse campo é a existência e a permanência de raízes lado a lado com um questionamento sobre o desejo de deslocar-se – aqui associados à dimensão íntima da perda e do luto. Sob essa perspectiva, em uma conversa com Jonas e Isabel, durante a última visita de Vanessa ao Rio de Janeiro, é posta em pauta a duplicidade do trânsito, o modo como ele confere ao sujeito a liberdade em relação a algo, ao passo que lhe cobra um preço. Condição bem sabida pelas duas mulheres que há muito viviam do movimento:

Sei que quando a gente deixa os lugares, abre mão de muita coisa, eu disse. É claro que quando a gente fica num mesmo lugar também, meu pai disse. E nos dois casos conquista. Quando a gente fica, cria limo. Raiz. Mas você acha que é a solução mais fácil? Não é. Eu sei que não e sei que às vezes a vontade é ficar, mas pode ser que não dê, E às vezes a vontade é ir embora, mas não dá (LISBOA, 2019, p. 122).

Nessa mesma lógica de conceder e tomar, a mobilidade, no tocante às migrações, nem sempre se constrói como um desejo, pois muitos gostariam mesmo é de permanecer em seus lares, mas são constantemente forçados a deixá-los, ao passo que outros tantos sonham apenas em partir e reconstruir a vida em novos espaços, abandonando tudo o que lhes causa sofrimento. A premissa que se mantém irrevogável tanto para os que se entregam sem reservas ao trânsito quanto para aqueles que são forçados a fazê-lo é a necessidade de abrir mão do lar, a derradeira consequência da partida. Segundo Isabel, a casa, então, permanece apenas na memória, como lugar íntimo para a sobrevivência:

De todo modo, ela disse, tantas vezes conheço no meu trabalho gente que não queria ter ido embora de casa, mas teve que ir. Na maioria das vezes. E nesses casos trazer a casa na memória de certo modo ajuda a sobreviver noutros lugares. É a impressão que tenho. Uns querem ir embora, outros prefeririam nunca ter ido (LISBOA, 2019, p. 123).

Como afirma Halbwachs (2006), a vida em uma comunidade calcifica hábitos e faz com que o espaço adentre o sujeito por meio das relações que ali estabelece e pelas práticas que desenvolve. Em situações que envolvem deslocamentos permanentes, a memória do lar prende-se ao sujeito e tende a manifestar-se, quando possível, na repetição cotidiana dos hábitos. Contudo, essa persistência da casa nas lembranças, com tudo aquilo que ela guarda em si, nem sempre é desejada, principalmente por parte daqueles que partiram para se desprenderem desse espaço, como bem aponta a personagem ao dizer, ainda, que “muitas vezes a gente vai embora, mas o lugar do qual queria ir embora vai junto” (LISBOA, 2019, p. 123).

Para Isabel, assim como para Vanessa e André, o abandono do espaço de origem não está vinculado somente ao desajuste que sentem em relação às novas organizações da casa física e de sua vertente social: a família. Há uma questão mais profunda atrelada à morada e a todo seu entorno, a qual remonta a uma sombra na infância compartilhada pelas três personagens e ao modo como se tornaram socialmente parentes após a tão remota tarde de Todos os santos. Na morte de Mauro, o divisor de águas na vida desses sujeitos, estava também a origem do gradativo esfacelamento das memórias do lar, afirmação que encontra respaldo nas colocações de Madan Sarup (1994, p. 94, grifo do autor, tradução minha) sobre esse espaço tão central para o homem. Ele diz que

Muitas das conotações de lar estão condensadas na expressão: **Lar é onde o coração está**. O lar é (frequentemente) associado a lembranças agradáveis, situações íntimas, um lugar de aconchego e segurança protetora entre pais, irmãos e irmãs, pessoas queridas.

Quando penso em lar, não penso nos artigos caros que comprei, mas nos objetos que associo a minha mãe e meu pai, meus irmãos e irmãs, experiências e atividades valiosas. Lembro-me de acontecimentos significativos na vida, o nascimento dos filhos, suas festas de aniversário... Objetos e acontecimentos particulares se tornam o foco de uma memória contemplativa e, portanto, geradores de um sentimento de amor.³⁷

Sarup (1994) constrói uma ideia de lar bem próxima àquela de Bachelard (1993), enveredando sua discussão para a natureza das lembranças, as quais reforçam a afetividade erigida no interior desse espaço de origem do sujeito. São elas que sustentam o laço com a

³⁷ No original: *Many of the connotations of home are condensed in the expression: **Home is where the heart is**. Home is (often) associated with pleasant memories, intimate situations, a place of warmth and protective security amongst parents, brothers and sisters, loved people.*

When I think of home I do not think of the expensive commodities I have bought but of the objects I associate with my mother and father, my brothers and sister, valued experiences and activities. I remember significant life events, the birth of the children, their birthday parties... Particular objects and events become the focus of a contemplative memory, and hence a generator of a sense of love.

casa quando se está longe dela, muitas vezes gestando o anseio pelo retorno, o qual, quando impossibilitado fisicamente pela distância ou pela ausência de acesso ao próprio espaço, pode ocorrer por um rever de objetos ou um reencontro com aqueles com quem se conviveu, atos que remontam o passado materializado na estrutura espacial doméstica. Para as personagens de *Todos os santos*, porém, essas memórias levam a uma contemplação que inevitavelmente resvala a morte e toda a esfera do luto, presentificando o trauma vivido em todos os espaços ocupados pelos entes sobreviventes.

Nesse sentido, entranhadas nas dinâmicas da casa e em seus moradores estão as lembranças de acontecimentos trágicos, as quais podem tornar a vida em determinado espaço insustentável, como ficou evidente ao observar a trajetória de Celina em *Rakushisha*. De modo análogo, aqui também há a perpetuação de uma lembrança no seio familiar, responsável por fragmentar o núcleo inicial da narrativa – composto por Jonas, Teresinha, Vanessa e Mauro – e por reorganizá-lo em uma configuração na qual Lia assume o posto de esposa e ao nome solitário da narradora acrescentam-se os de Isabel e André, desempenhando o papel de filhos. No entanto, como já mencionado, nota-se um crescente desconforto no interior desse novo grupo e esse desajuste que acomete principalmente os mais jovens é resultante, dentre outras coisas, da morte que se sustenta enquanto origem desse novo lar.

O mesmo se aplicou a outros espaços da infância que, principalmente para Vanessa, espalhavam-se pelos arredores do bairro do Flamengo – o aterro, a feira e a praia – e retornam à sua mente como lembranças marcadas ora pela presença de seu irmão, com quem por ali transitava, ora por sua ausência. Essa percepção se estende para a cidade do Rio como um todo, tornando-a uma parte integrante do passado que está bipartida entre amor e dor, como ela mesma afirma ao pontuar: “A cidade era um dado na minha vida. Na nossa vida. Não nos perguntávamos se havia amor entre nós e nossos pais, entre nós e nossos irmãos. Verdade? O Rio de Janeiro me roubou um irmão” (LISBOA, 2019, p. 29). Embora o afogamento de Mauro tenha sido uma fatalidade, algo que poderia ter acontecido com qualquer uma das crianças que estavam no clube naquela tarde ou em qualquer outro lugar, o fato de isso ter se dado com a protagonista e com sua família fez com que a dimensão do luto invadissem a sua vida e toda a espacialidade em seu entorno, modificando a forma como a cidade abria-se a ela e se organizava.

Nesse sentido, a relação de Vanessa com a capital carioca esteve, ao longo de sua infância, atrelada ao modo como seus espaços foram explorados por ela e o irmão, sempre juntos. Toda a concepção de família que Vanessa conhece está geograficamente localizada nessa cidade, bem como todos os acontecimentos significativos de seu passado, o crescimento

ao lado de Mauro e as brincadeiras de infância pelas ruas e pelos recônditos do prédio em que moravam. Logo, a ideia de um Rio solitário, no qual o riso não é mais compartilhado, põe em xeque a noção de aconchego que o lar possui como premissa. Tem início, assim, uma transformação dos sentidos assumidos pela cidade na subjetividade da narradora, posto que houve uma ruptura na percepção do espaço, negativizando-o pelas memórias às quais o Rio passou a ser associado após a perda do irmão. O Rio de Janeiro de Vanessa fizera de Mauro a sombra de uma lembrança. Diante desse processo, é possível pensar que o tempo que a protagonista viveu em Recife promoveu uma intensificação desse sentimento e seu retorno ali, mesmo que em doses comedidas a cada poucos anos, acentuou a estraneidade já entranhada em seu íntimo, o que dificultou a reelaboração da capital carioca como lar.

Por outro lado, o vínculo afetivo mais importante para ela na reorganização de sua subjetividade, aquele que desenvolveu com André, foi estreitado nesse mesmo Rio, nos passeios pela cidade e nas tardes vividas no apartamento que Jonas dividia com Lia e seus filhos, no mesmo bairro de sempre, mas em um prédio diferente daquele em que moravam quando Vanessa partiu. As novas vivências criam uma ambivalência na relação da narradora com a cidade natal, uma vez que esse espaço também possibilitou o fortalecimento do que seria uma profunda cumplicidade responsável por, aos poucos, conferir novamente um senso de proteção e segurança ao seu íntimo outrora fraturado. Desse modo, reforça-se que a associação do pertencimento com o espaço de origem contempla, invariavelmente, elementos de ordem subjetiva e cotidiana que se sustentam na prática do domínio espacial proporcionada pelas partilhas humanas.

Ao refletir sobre essa ideia de um lar original que ecoa no íntimo, mesmo quando o indivíduo está distante e em descompasso com ele, Vanessa indaga André, seu interlocutor, sobre o modo como os lugares por eles ocupados entrelaçam-se ao próprio ser e, nessa chave, se é natural que se desenhe, ao longo da vida, um caminho de volta ao início:

O lugar da gente, o lugar de onde viemos: carregamos conosco no código genético? Um muro de pedras, freiras atravessando a rua, andorinhas. E, ao modo de uma *Limosa lapponica baueri* entre Aotearoa e a Sibéria, **existe sempre o impulso de voltar?** Ao norte ou ao sul, para o que foi na outra direção. À pequena cidade perdida entre as montanhas para aquele que desceu até a capital em busca de trabalho ou estudo. Ao velho continente para o que partiu em busca do novo sem saber qual era exatamente o novo que buscava. À casa, para o que já não sabe mais o que quer dizer isso. **Existe sempre o impulso de voltar?** (LISBOA, 2019, p. 121, grifos meus).

O eco residente na pergunta destacada é a externalização do questionamento que se dá em seu íntimo. Há, realmente, um imã que atrai o sujeito de volta à casa, ao ponto de partida de suas experiências? E quando há, se é que há, é a isso que os homens chamam pertencimento? Pertencer a algum lugar seria o mesmo que senti-lo ressoar dentro de si, como as batidas do coração, e ouvir seu chamado quando já está há muito tempo distante? Se a resposta que cala essas perguntas é o sim, resta saber como responder a uma convocação como essa quando o retorno se faz cada vez mais difícil. Não é que voltar seja inconcebível para Vanessa e mesmo para André ou Isabel, mas a questão é para o que exatamente eles estariam retornando, pois o Rio de Janeiro, a casa e a própria família já não são os mesmos, e o reconhecimento dessa fatalidade é feito pela própria narradora, que o divide com seu companheiro:

Mas eu sabia que a cada ano que passava ficava mais difícil a volta – ainda que houvesse sempre um horizonte para ela. Ficava mais difícil porque eu e você íamos nos acostumando a outros lugares e outros códigos, só isso.

[...]

Nós dois não éramos mais moradores da cidade, mas também não nos sentíamos visitantes. Curioso, não? Ela já não abria mais os braços, como faria a um dos seus, mas tampouco virava as costas. Amamos, mas ela não corresponde, como disse meu pai certa vez? Talvez fosse o contrário, talvez ela nos amasse e nós não correspondêssemos? Como é que a uma cidade ama, André? (LISBOA, 2019, p. 102-103).

O elo afetivo com a cidade que aqui se mostra desgastado espelha-se em outras relações que foram arrefecendo com o tempo, contrastando com o vínculo nutrido entre o casal protagonista. Sozinhos, vivendo de lugar em lugar em uma migração ditada pelo trabalho, foram se “acostumando a outros lugares”, como a narradora mesma diz, foram construindo um microcosmo só deles, em que a noção de lar se transformou para conceber em seu seio essa cumplicidade que alimentaram durante os anos e na qual se fecharam. Ao coroar sua constatação inicial com um “só isso”, Vanessa mostra a simplicidade com que vê essa situação; não é que tenham deixado de amar a terra natal ou algo dessa mesma ordem de desafeição, o fato é que houve um redirecionamento dos afetos, desprendendo-os dos lugares para atrelá-los às experiências partilhadas, independentemente do espaço em que estas se ancoravam.

Nesse sentido, a organização, no interior da narrativa, de passagens que colocam em cena questões sobre a migração, como a conversa com Jonas e Isabel, faz parte de um movimento reflexivo de Vanessa acerca de seu próprio trânsito, as razões que o fomentaram ao longo dos anos e o modo como ele se tornou central na vida que partilhara com André. É

por meio dessa espécie de avaliação tardia que ela compreende, dentre outras coisas, a existência de uma impossibilidade de retorno que fez dela e de seu companheiro eternos viajantes. Isso porque, mesmo havendo o desejo de voltar, o objeto desse anseio não está ao alcance deles nem de quaisquer outros sujeitos em trânsito, pois o lar deixado para trás é para sempre uma memória:

Então, também não há mais como regressar, porque o olhar já modificou a experiência. Porque os pés já experimentaram outros caminhos. A casa se torna um mito, um sonho que existiu lá atrás, em algum momento. E um sonho que não há como repetir.
Migrar é dar adeus (LISBOA, 2019, p. 107).

Tal qual os indivíduos, os espaços se transformam de modo contínuo, pois, como argumenta Massey (2008), são constituídos de relações e de trajetórias que se cruzam a todo instante. Mesmo a casa, que parece fechada em torno de seu núcleo familiar, acomoda os processos individuais de seus moradores e transmuta-se com eles permanentemente. Nesse sentido, a tentativa de voltar ao lar, empreendida por quem partiu, é um anseio irrealizável por ensejar um retorno que não é somente espacial, mas temporal, descartando de forma egoísta tudo o que foi construído de história por aqueles que ali permaneceram. Diante dessa conjuntura, não há um retorno possível. Nem ao lar, nem à sensação de ocupá-lo, uma vez que a casa desejada é uma imagem que há muito se tornou inalcançável.

Além disso, para Vanessa e André, há um muro invisível separando-os dessa casa que se transmutou em sonho, e a força que sustenta essa divisória é justamente o instante primordial em que a vida das personagens se entrelaçou de modo definitivo: aquele quente e ensolarado domingo de Todos os santos. De maneira irônica, o primeiro acontecimento que a narradora, André e também Isabel compartilharam em suas pequenas existências foi justamente a morte de Mauro, evento que interrompeu a trajetória de todos eles e foi responsável por lhes reconfigurar o mundo, tornando suas experiências de lar ainda mais distantes no tempo, contidas em uma outra vida, atestando como verdadeira a premissa de que “migrar é dar adeus”, seja para uma ideia imutável de casa, para uma vida de alegrias, ou mesmo para o lugar que cada um ocupava antes de suas estruturas serem sacudidas por essa morte. Cristalizada no tempo e no espaço resta somente a ausência de Mauro.

3.3.3.2 À procura de espaços vazios

O reconhecimento da morte do irmão como impulsionadora dos rumos tomados na vida ressoa por toda a narração de Vanessa, uma vez que ela tem consciência de que, se tudo tivesse acontecido de outro modo e Mauro tivesse sobrevivido, o presente, tal como é, não existiria, não seria nem mesmo uma possibilidade. Foram a perda do irmão e a persistência de sua memória assombrando a família as alavancas que colocaram as personagens em movimento, levando-as para lugares distantes, nos quais sabiam que a lembrança do menino, feito fantasma, jamais habitaria. A primeira a fugir fora Isabel:

Mas em algum momento ela encontraria sua rota de fuga para muito mais longe. A primeira entre nós.

Mas quem fugiria do quê? Nós dela, ela de nós, nós três do Mauro e sua memória que o tempo só fazia reestruturar de um jeito esquisito? Dos nossos pais e suas novas alianças, que não eram as que desejávamos? Uns dos outros, sem saber muito bem como ou para onde?

Diáspora nossa. Pequeno núcleo explodindo, e as partículas lançadas em todas as direções (LISBOA, 2019, p. 62).

O cogitar da hipótese de que a jovem estivesse, na verdade, também fugindo deles indica que Vanessa, ao repassar o passado em sua narração, décadas depois, percebe o quanto sua relação com André era incômoda para Isabel, algo de que ela nem desconfiava, mas que já havia sido apontado pelo rapaz diversas vezes. No entanto, vários foram os fatores que estimularam a precoce “diáspora” dos três, como a narradora mesma nomeia, todos envolvendo a reconfiguração familiar e a estraneidade que sentiam em habitar esse novo espaço compartilhado.

Uma fuga do passado e do que ele fizera com a ideia de lar.

Uma fuga que os levava sempre ao mesmo ponto, não importando o quanto corresse.

Esse movimento apressado e confuso é percebido pela narradora como uma espécie de eterno retorno, o qual é associado em seu discurso à música – “Fuga, em música, não é um tipo de composição em que uma melodia fica perseguindo a si mesma? Uma mesma melodia sempre se afastando e sempre se alcançando?” (LISBOA, 2019, p. 75). Tal lógica parece fundamentar a observação de Vanessa sobre a trajetória dela e de André, pois não importou o quanto se moveram, algo sempre continuou chamando-os de volta à casa ou às memórias que dela guardavam, como se fosse impossível desapegar-se delas como o fizeram em relação ao espaço. Não havia lugar no qual a morte de Mauro não os perseguisse, posto que toda e qualquer vivência que construíssem no presente permaneceria tributária dessa perda e de toda a reestruturação subjetiva que impôs a eles.

Apesar disso, a fuga foi a saída escolhida, tentativa de retardar o confronto inevitável com o passado por meio da criação de uma nova vida, distante do espaço de origem. Nessa perspectiva, o segundo ponto de ancoragem espacial dos fatos narrados por Vanessa é a pequena cidade da Nova Zelândia, para onde se mudou com André anos antes e na qual ainda se encontra no presente de sua narração. Como biólogos, ela e seu companheiro deslocaram-se para acompanhar o movimento migratório de uma ave que estudavam, a qual passa um período do ano no estuário do rio Manawatū. Assim, parte das lembranças que são recuperadas pela mulher em seu discurso dizem respeito à vida que o casal construiu nesse lado distante do planeta, completamente apartados de todos que conheciam. Nesse contexto, a distância é um ponto determinante para o casal, como se o ato de colocar um oceano entre eles e os outros pudesse prover uma camada a mais de segurança a suas existências:

Mas fosse como fosse, distância era justamente o que nós dois queríamos, por motivos não explicitamente compartilhados. Sempre dizíamos que queríamos ir morar em um lugar muito remoto, muito distante, possivelmente com uma população escassa, embora não soubéssemos por quê.

Sabíamos por quê. Tínhamos ficado com o vício de sair correndo. Do que fosse. Do tempo, das nossas famílias, dos nossos lugares, de nós mesmos, daquilo que queríamos esquecer e **daquilo que queríamos que se esquecesse de nós** (LISBOA, 2019, p. 27-28, grifo meu).

A frase destacada sinaliza que a narradora confere, em seu discurso, uma força àquilo de que estão fugindo, quase como se estivesse falando de um ser munido de vida própria. É mencionada diversas vezes ao longo da narrativa a existência de um “bicho” que estava à espreita, pronto para agarrar-lhes os pés, sem que no passado, naquele momento de juventude, eles o soubessem – “[...] o bicho estava ali, nos nossos calcanhares. O bicho que dali por diante de vez em quando perigava nos alcançar e morder. Nunca estávamos distantes demais, nem mesmo nos longos períodos em que acreditávamos tê-lo despistado” (LISBOA, 2019, p. 14).

Há uma espécie de medo inconsciente que sentem dessa criatura, o qual se manifesta na insistência em manterem-se a distância, como se a proximidade de casa despertasse os sentidos desse perseguidor indeterminado. Vanessa não chega a dizer propriamente que bicho é esse, se é a memória de Mauro que resiste à passagem do tempo no espaço familiar, se é a verdade de que André foi o responsável por sua morte – fato que vem a ser revelado apenas décadas mais tarde –, ou se é a própria Isabel, pessoa responsável por expor esse segredo há muito guardado e que viria a desestabilizar novamente todas as relações entre as personagens.

Essa percepção de um perigo eminente e indetectável, além de manter os protagonistas sempre apartados de casa, instiga-os a procurar o que a narradora chama de “espaço vazio”, construção que surge após uma primeira menção à canção *Let's dance*, de David Bowie, compositor muito ouvido por eles durante a adolescência e tomado na narrativa como figura importante por estimulá-los a essa busca de um lugar próprio:

No aparelho de som, David Bowie sugeria que atravessássemos a multidão em busca de um espaço vazio.

[...]

Atravessar a multidão em busca de um espaço vazio. Um dia atravessamos a multidão de um oceano e encontramos, não, André? O nosso espaço vazio? Os meus pensamentos ecoavam, nos primeiros meses aqui. Havia um repouso também, lembro-me de que comentamos isso. Os olhos descansavam, os ouvidos descansavam. E tínhamos a mão um do outro para segurar à beira d'água (LISBOA, 2019, p. 63-64).

A perseguição de Vanessa e André a esse espaço vazio estava vinculada, primeiramente, à busca pela possibilidade de viverem plenamente sua relação, distante dos olhos da família com a qual estavam em descompasso. Em um lugar inabitado e desconhecido dos seus, nem mesmo o fantasma do passado estaria ancorado e, então, poderiam construir um universo que fosse apenas deles, dando início à migrância do casal. Trata-se de um processo que se assemelha àquele apontado por Maffesoli (2001) quando se considera que o movimento incorporado pelas personagens se origina, em parte, da necessidade de se desvencilhar de uma instituição de papéis sociais que marginaliza o laço afetivo que possuem.

Assim, o desprendimento do lar surge para aplacar esse desajuste e se acentua conforme a construção de um modo de vida centrado em uma economia afetiva que dispensa outros vínculos, sejam eles em relação a espaços ou mesmo funções sociais. Inclusive, o trabalho como pesquisadores e a escolha de seu objeto de estudo espelha a sede de movimento das personagens. Ainda que permaneçam certo tempo em cada lugar que habitam, a busca se desenha novamente para eles porque a pulsão migratória, intensificada pela sombra de um tempo sempre latente em suas memórias, impele o casal a retomar a eterna busca por um espaço vazio que se mostre capaz de abrigar não apenas essa vida conjunta, mas toda a história por trás dessa relação.

O que desejam, portanto, é uma espécie de desprendimento total que é, ao menos temporariamente, garantido por essa espécie de errância às avessas, calculada disfarçadamente. Nesse sentido, traça-se uma semelhança em relação à procura de Celina e Haruki em *Rakushisha*, ao pensar um desvencilhamento dos laços e também de certa

materialidade em favor de deslocar não somente o corpo, mas também o pertencimento, descolá-lo da fixidez criada pela casa familiar ou pela ideia que dela havia, de modo que esse sentimento possa caminhar por novos espaços. Em sua última conversa com Isabel, Vanessa reflete sobre esse processo comparando-o ao esvaziamento que promoveu em sua vida a partir do trânsito:

Às vezes acho, eu disse a Isabel, que eu precisava dessa praia remota desde a piscina do clube, que eu precisava cada vez menos da vida, ir subtraindo em vez de somar. Como me encher de coisas, de eventos, sei lá, depois daquilo? Tinha que ir, ao contrário, me afastando. Tinha que ir para um lugar distante, rarefeito, um lugar de pouco ruído (LISBOA, 2019, p. 127).

Entre tudo aquilo de que abriu mão, está inclusa a convivência familiar, justamente a maior produtora de ruídos no cotidiano de Vanessa, e isso fica claro quando ela afirma, não uma única vez ao longo da narrativa, que voltava para casa vezes de menos e, quando percebia, já havia se passado certo tempo. A diferença fundamental entre essa busca e aquela empreendida em Kyoto é que, ao contrário do que pontua Celina, a narradora de *Todos os santos* não delega o pertencimento ao momento presente e aos próprios pés que são viajantes. Vanessa concentra e dedica toda a extensão de seu ser ao lugar que constrói com André, o qual não tem localização física, mas habita a relação forjada e o afeto que sentem um pelo outro. Ou seja, seu pertencimento orbita a existência do companheiro, estando, desse modo, irremediavelmente alojado em outro ser.

Em razão disso, a posterior partida de André e seu abandono do lar que edificaram na Nova Zelândia, no compartilhamento de um espaço vazio, deixa Vanessa à deriva, como ela mesma sinaliza ao afirmar: “o corpo que perdeu uma terra agora perde outro corpo” (LISBOA, 2019, p. 128). E não apenas isso, o corpo perdeu também seu lugar no mundo, um lugar construído a duras penas na travessia de multidões e no abandono de outros tantos espaços. Assim, pode-se pensar que o pertencimento dessa narradora está, de certo modo, para sempre desenraizado pela ausência de André, pois, ainda que permaneça ocupando uma casa e uma vida que ergueram juntos, nunca fora este o espaço em que estivera ancorada sua pertença.

Desse modo, a narrativa de *Todos os santos* se organiza não por um processo de reconstrução pela viagem e pela reapropriação de um pertencimento que fora perdido com a fratura do lar provocada pela morte. Há, sim, uma aprendizagem que se deu na busca de um novo espaço ao longo da vida, de um realocar das relações e dos afetos que acabou redirecionando também o pertencimento, mas a posterior partida do companheiro provocou na

narradora a perda consecutiva de todos esses laços e espaços que foram erguidos, de modo que sua alma fora, uma vez mais, desapropriada de seu território e de suas amarras. Aqui a fratura do lar se repete e mantém a protagonista suspensa em seu vazio, no ato de recomeçar sua travessia, agora sozinha.

4 A MEMÓRIA E A PALAVRA: A NARRATIVA COMO REABERTURA PARA O MUNDO

A vida começa verdadeiramente com a memória

Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*

Nos trechos iniciais de seu relato, a narradora de *Relato de um certo Oriente* relembra ao irmão – destinatário de sua narrativa – a interpelação feita por ele, certa vez, ao lamentar a fragilidade de uma lembrança que compartilhavam. “A vida começa verdadeiramente com a memória” (HATOUM, 2008, p. 19), dissera-lhe a mulher, devolvendo suas próprias palavras, e, em seguida, recontou-lhe a passagem fatídica que ele se via incapaz de recuperar, apesar de tê-la vivido, em razão de ser ainda muito jovem à época. A perspectiva dessas personagens, a qual atribui um caráter inaugural à memória em sua relação com a existência, vincula-se à ideia de que é na imaterialidade memorial que estão contidas as percepções e experiências de mundo que tornam possível ao indivíduo reconhecer-se como tal.

Nesse contexto, a memória é uma parte indissociável do ser que deve ser pensada enquanto mecanismo de construção identitária e, ainda, fomentadora de narrativas organizadoras do mundo tanto no âmbito individual quanto no coletivo, visto que estabelece uma associação entre o sujeito e as dimensões temporal e espacial, localizando-o no seio de uma comunidade e permitindo que ele se perceba como pertencente – ou não – a esse grupo. Assim, é fundamental compreender a forma como tais relações se colocam para o sujeito, a fim de explorar, no interior da discussão que aqui se organiza, as funções que a memória desempenha na elaboração de relatos centrados na perda e na reconstrução do Eu.

Enquanto elemento constitutivo do indivíduo, a memória assume um papel de ordenadora da subjetividade, pois é por meio dela que princípios como a nomeação e o reconhecimento são efetivados no cotidiano, fornecendo as bases para a construção da percepção do ser em relação às realidades que o cercam. O armazenamento das informações apreendidas no contato com o mundo possibilita processos classificatórios cuja finalidade é estabelecer, para esse sujeito, noções de singularidade em relação ao outro, impondo, paulatinamente, sua identidade individual (CANDAU, 2021). Além disso, a corporeidade também é regida por um mecanismo semelhante, uma vez que a aquisição de experiências espacializadas e linguísticas se dá pela prática de uma série de ações que passam a compor uma categoria de hábitos no interior da memória, os quais são internalizados e, por isso, repetidos de maneira constante e automatizada ao longo da vida, como ocorre com o andar e o

falar que mobilizam uma memorização primária, fortalecida no exercício permanente feito pelo sujeito de modo natural.

Sob essa perspectiva, Joël Candau (2021) discute a vinculação entre identidade e memória considerando o modo como esta última interfere no que ele chama de “grandes categorias psicológicas”, a saber o Tempo e o Eu. Para o antropólogo, uma consciência de si não pode ser elaborada sem que haja uma consciência temporal que permita ao indivíduo apreender o entrelaçamento de sua posição presente com aquilo que se entende como passado e futuro. Há, de acordo com essa lógica, uma tridimensionalidade no centro da qual o ser está inscrito, fundamentada por três categorias memoriais: 1) a memória do passado, composta por recordações; 2) a memória da ação, marcada pela sucessão de presentes evanescentes; 3) a memória de espera, sustentada por promessas e esperanças que denotam um caráter vindouro. Essa concatenação de tempos proporciona ao sujeito uma noção histórica de si pela mobilização constante da memória, responsável por construir uma linha que tece o amanhã sempre mediante os acontecimentos do ontem e de um hoje fugaz. Trata-se de um curso do tempo que, ao ser incorporado por essa faculdade humana, embasa as reflexões subjetivas e a própria consciência de si.

Dessa forma, nota-se que a identidade depende, dentre outras coisas, dessa integração do ser à temporalidade, algo possível devido à presença de um artifício mnemônico. Por conseguinte, Candau (2021, p. 59-60) associa a fragilidade desse totem individual justamente à memória, apontando que a debilidade desta, em razão de circunstâncias naturais ou não, torna instáveis as concepções do sujeito acerca de sua existência, posto que

Sem memória, o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si.

Logo, entende-se que a identidade se configura como um construto temporal, como conclui, de modo semelhante, Paul Ricœur (2007, p. 115) em uma leitura das meditações de John Locke³⁸ a respeito do tema, mas também deriva da capacidade memorialística dos indivíduos. Em decorrência disso, essa percepção de si torna-se fluida e maleável pela própria

³⁸ O filósofo inglês propõe a tríade identidade-consciência-si (no original, *identity-consciousness-self*) na qual o sujeito está inserido, em que a consciência é o que lhe permite perceber-se como si mesmo por meio de uma diferenciação de todos os outros seres pensantes. Isto é, ao acompanhar o pensamento, a consciência possibilita a apreensão da identidade ao estimular uma percepção da diferença por meio da qual o indivíduo observa-se como si mesmo independentemente da alternância de tempos e espaços (RICŒUR, 2007, p. 114-115).

manipulação das lembranças e da atualização sucessiva do passado pelo ato presente de se lembrar, algo igualmente considerado por Candau (2021, p. 9) ao afirmar que “[...] a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo”. Essa circunstância está relacionada a uma das aporias da memória, que é justamente o fato de que o passado, quando lembrado, apesar de inalterável, faz-se mutável em sua percepção, uma vez que a perspectiva subjetiva desse tempo está sob o jugo do presente.

Tal mudança no olhar daquele que recorda interfere na constituição identitária ao promover oscilações nas reflexões individuais acerca do acontecimento lembrado, pois é inevitável imprimir nas lembranças o seu futuro. Assim, até o caráter cristalizado daquilo que está armazenado na memória é posto à prova, uma vez que “[...] no processo de mobilização memorial necessário a toda consciência de si, a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena de toda a complexidade do sujeito e de sua trajetória de vida” (CANDAU, 2021, p. 64). Nesse sentido, a memória não apenas permite uma apreensão da lógica temporal, como também mergulha a matéria nela retida em uma mescla de passado e futuro que funda uma temporalidade própria do lembrar, marcada pela experiência vivida no futuro desse passado.

Ricœur (2007, p. 67) concebe a abstração como um ato necessário no processo de visita ao passado, já que esta promove um desligamento do presente, ainda que imperceptível, para que seja possível alcançar a lembrança. Essa busca já fora pontuada por Santo Agostinho (2002) que, em suas *Confissões*, parte de uma investigação da interioridade para discutir a memória e o que nela está contido, reflexão na qual essa faculdade foi espacializada na metáfora do palácio em cujos cômodos e recônditos estão depositadas as imagens e sensações apreendidas pelo sujeito ao longo de suas vivências. Sob essa perspectiva, lembrar-se é adentrar esse palácio e recuperar o que nele está guardado, algo só passível de ser feito pela via da interioridade, uma dimensão fora do alcance do espaço e do tempo. Assim, a rememoração é pensada pelo teólogo como um encontro consigo.

Todavia, é importante considerar que esse ato individual é permeado pela presença do outro, já que a experiência subjetiva está ancorada em um mundo compartilhado, como afirma Ricœur (2007, p. 53):

Não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações do mundo, nas quais vivemos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual alguma coisa aconteceu.

Desse modo, a memória constrói, também, uma comunidade que surge da experiência subjetivada do contato com o outro. Essa perspectiva relacional é que permite a atribuição de afeto às figuras que passam a habitar a dimensão memorialística, tornando as lembranças singulares, mesmo quando se referem a acontecimentos que envolvem pessoas diversas. Uma leitura nesses moldes torna pertinente pensar na manutenção de uma individualidade da memória apesar da imersão do sujeito em um contexto social, posição pela qual advogaram tanto Santo Agostinho quanto, séculos depois, Locke. Isso porque a coletividade do acontecimento não se mantém quando este é internalizado. Enquanto lembrança, todo evento passa pelo crivo da subjetividade, tornando cada experiência única, por isso até as memórias ditas coletivas – que se constroem na interdependência do discurso de pessoas diversas – possuem um veio singularizado que diz respeito a cada membro do grupo no qual essa memória é gestada.

Isto posto, o funcionamento da memória, o processo de internalização de fatos e acontecimentos articulado ao poder de, posteriormente, evocar ou ter despertada uma lembrança, configura-se como a própria consciência de si agindo. Não por acaso, Candau (2021, p. 18) declara que “a memória é a identidade em ação”, pois “[...] todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade” (CANDAU, 2011, p. 74). Assim, a mobilização do passado e sua contínua atualização no tempo presente movimentam a percepção do sujeito sobre si e sobre o mundo, mantendo-o em um regime reflexivo acerca de suas ações e de seu lugar na comunidade que integra. Porém, é por esse mesmo mecanismo que a fragilidade do Eu será atestada.

4.1 Entre não querer recordar e não poder esquecer: o tempo roubado do trauma

Paul Ricœur (2007, p. 436) declara que é próprio dos acontecimentos marcantes deixar uma espécie de rastro no espírito do indivíduo, de forma a sobreviver, perdurar diante da passagem do tempo. Tal permanência promove a superação da distância temporal e torna a lembrança capaz de se fazer viva independentemente da anterioridade de sua ocorrência, como se observa na recordação de fatos da infância por pessoas já em idade avançada. Esse rastro deixado pelo passado opera no tempo presente e leva aquele que se recorda a reconhecer a lembrança, identificar a manifestação desta e recuperar, nos recônditos de seu íntimo, ou – para dar lugar à metáfora de Santo Agostinho (2002, p. 278) – nos palácios de

sua memória, aquilo que estava até então guardado e brevemente esquecido. Fala-se, aqui, não propriamente do esquecimento definitivo, de um tipo de apagamento, mas de um “não pensar com frequência” sobre algo que, no entanto, ainda se conserva na mente e pode ser evocado quando necessário.

Há situações, porém, em que a memória se depara com impedimentos que interferem na percepção do sujeito acerca de si e dificultam o reconhecimento daquilo que, por vezes, perturba seu íntimo justamente por não permitirem a realização desse processo de busca e reconquista da lembrança. Nesse contexto, costuma-se pensar, primeiramente, em fatores vinculados ao desgaste mental promovido pela idade ou por questões neurológicas, contudo, é fundamental considerar uma outra face desse problema: o bloqueio que se forja na ocorrência de um trauma físico ou emocional. Tal vulnerabilidade da memória faz com que haja um questionamento sobre sua fidedignidade como suporte para a identidade individual e, ainda, coloca em evidência o principal confronto no campo mnemônico, pois, de acordo com Paul Ricœur (2007, p. 424), “[...] é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna. Sob esse aspecto, a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento”. Para ter certeza sobre si e sobre sua história, portanto, é preciso que o passado se conserve vivo e à prova de toda tentativa de apagamento ou impedimento, seja ela resultado do curso natural da vida ou de outra circunstância.

Quando se trata de uma memória cujo bloqueio sofrido é resultante de um evento traumático, o controle sobre os processos do lembrar é posto em xeque, pois, embora tenha deixado marcas no espírito e conserve seus rastros, o fato vivido teve sua imagem trancafiada na subjetividade. Nota-se, nessas circunstâncias, o funcionamento de um mecanismo de proteção o qual, ao passo que mantém o indivíduo apartado da lembrança que lhe provoca perturbações, retira-lhe uma parte do Eu e deixa uma lacuna que custa a ser suprida sem que haja um trabalho de recuperação mnemônica. Não seria apropriado falar de um esquecimento no caso específico do trauma, uma vez que este é marcado precisamente pela impossibilidade de ser apagado da memória (GAGNEBIN, 2009, p. 99), mas cabe pensar em um ocultamento profundo a ponto de invalidar o processo de reconhecimento e de recuperação da lembrança do modo como foi apontado até este momento.

Esse impasse mnêmico que um evento traumático promove deve-se à forma como tal acontecimento – enquanto ferida instaurada não no corpo físico, mas na mente e na subjetividade – rompe com a consciência do indivíduo. A esse respeito, Freud (2010b, p. 148) esclarece, em “Recordar, repetir e elaborar”, que tal impedimento da memória está,

geralmente, relacionado a um bloqueio das vivências e impressões, fazendo com que elas não cheguem ao sujeito no formato de lembranças, ainda que se manifestem por meio de ações que serão repetidas, de maneira compulsória, até que haja enfrentamento entre o Eu e aquilo que foi retido, confronto esse que terá como fim último a perlaboração³⁹, a abertura de um caminho para a travessia do trauma. Todavia, a complexidade dessa tarefa exige não somente tempo, mas também paciência, uma vez que há uma constante resistência que se sustenta justamente no receio de recordar e, por conseguinte, trazer de volta à vida o que estava adormecido porque soterrado na mente.

É na observação desse caminho traçado pelo psicanalista austríaco que Ricœur (2007) delinea uma comparação entre o processo desempenhado na recuperação da memória perdida e o próprio trabalho de luto, construindo um paralelo entre esse escrito de Freud, datado de 1914, e o seu posterior *Luto e melancolia*, de 1915. A discussão que surge desse entremeio é pertinente, aqui, por permitir a centralização da relação memória-esquecimento na situação da perda vinculada ao trauma, o que direciona a questão do bloqueio ao enfrentamento do desligamento da libido canalizada ao objeto de amor, processo no qual a realidade relembra, reiteradamente, que não há mais a quem cultivar um afeto em função da morte – real ou simbólica – desse elemento. Nessa perspectiva, seria como se o indivíduo, apesar da ciência de que algo lhe foi retirado, contornasse essa memória para não a reconhecer como sua.

Logo, a comparação proposta por Ricœur (2007) de que o trabalho de rememoração se assemelha, guardadas as devidas proporções, ao trabalho de luto se firma justamente no processo subjetivo que, assim como neste último, torna-se essencial para a recuperação daquilo que foi trancado provisoriamente. Entretanto, pode-se ir mais adiante e pensar que ambos trabalhos se articulam em um único movimento que envolve o confronto com a falta e a compreensão de que é via memória que o luto se efetivará, por meio de uma reordenação da imagem do que foi perdido na memória do sujeito, agora enquanto elemento que não se faz mais presente na realidade cotidiana. Assim, mais do que recuperar algo pela rememoração, busca-se a colaboração da memória, como mecanismo, para a travessia do enlutamento.

³⁹ Na tradução de “Recordar, repetir e elaborar” aqui utilizada, feita por Paulo César de Souza, a escolha lexical foi pelo termo “elaboração”, no entanto, há a possibilidade de tradução de *Durcharbeit* como “perlaborar”, opção utilizada por Laplanche e Pontalis em função da reserva do verbo “elaborar” para designar outro trabalho psíquico, este voltado ao domínio das excitações (LAPLANCHE, 1991, p. 143). Além disso, há a aplicação de uma correspondência entre os prefixos *per* e *Durch*, sustentando a escolha feita pelos autores. Aqui, ainda que a discussão se oriente por esse estudo de Freud (2010b), o termo utilizado atenderá à perspectiva francesa, como também ocorre no texto de Paul Ricœur (2007), em razão de outros sentidos que a palavra “elaboração” pode assumir fora do contexto psicanalítico.

No entanto, para um entendimento dessa economia afetiva, é necessário revisitar as proposições de Ricœur (2007) acerca do reconhecimento da ausência pela memória. Em um diálogo com a filosofia de Aristóteles, ele aponta o paradoxo da coisa ausente que se faz presente sem que deixe sua ausência de lado. Isso se explicaria pela forma como a memória é capaz de suprir, por meio da lembrança, a sensação de vazio ao trazer o elemento faltante à mente a partir da rememoração, isto é, ao pensar nesse objeto de afeto que não está diante de si, o sujeito simula sua presença, subjetivamente, pela sensação de proximidade que a memória proporciona. Ainda, é possível considerar que o acesso a essa lembrança mergulha seu portador em uma temporalidade na qual a ausência se desfaz, mesmo que provisoriamente, conferindo o senso de reconquista do objeto perdido.

Essa conjuntura é tributária do rastro deixado pelos afetos, pois é a partir dele que se alcança, nos cômodos reclusos da interioridade, a imagem do elemento ausente. Sob esse viés, todo rastro é, por excelência, positivo, já que anula a falta ao permanecer presente para o sujeito (RICŒUR, 2007). Além disso, será esse resíduo que permitirá, no caso de um impedimento do processo mnemônico, o paulatino reencontro com aquilo que foi selado pelo sujeito em razão de sua natureza traumática. Todavia, a existência desse resquício capaz de reconstruir a lembrança pode, ao mesmo tempo, levar o sujeito a prender-se ao passado, refugiando-se nesse tempo e recusando a prova de realidade que o trabalho de luto apresenta em seu caminho, ou mesmo não conseguindo seguir adiante após confrontá-la. Complexificasse, assim, a relação do indivíduo tanto com o tempo quanto com a memória que o organiza, pois entra-se em descompasso com ambos.

Isso ocorre devido ao modo como o evento traumático interfere na percepção do sujeito em relação à temporalidade e sua posição em seu interior. Nas proposições de Henri Bergson (1999, p. 281), retomadas por Ricœur (2007, p. 442) em sua discussão, o passado é caracterizado por ser aquilo “não age mais”, que só pode se manifestar ao ser evocado por uma sensação do presente, enquanto este é o tempo que exerce poder sobre o corpo e a mente do indivíduo, movimentando-os. Para aquele que sofre um trauma, porém, essa distinção a respeito do ocorrido não se faz clara porque a barreira metafísica que separa as duas temporalidades é borrada pelo impacto psíquico provocado pelo excesso de estímulos que tal acontecimento provoca. Por permanecer aquém das habilidades de compreensão e não ser incorporado pela consciência, portanto, por não ser processado como experiência vivida vinculada ao passado, essa ocorrência distorce a noção de passagem do tempo, mantendo-se fixa na mente como uma espécie de eterno presente que condiciona o cotidiano e prende o sujeito na constante revisitação do trauma.

Nesse sentido, a memória recebe a informação, mas não a guarda da mesma maneira como faz com as demais, colocando-a em um espaço suspenso no qual permanece, ao mesmo tempo, pulsante e inacessível pelos caminhos convencionais. Essa latência é o que, junto à distorção temporal, leva o evento traumático a se manifestar constantemente para o indivíduo, mobilizando seus afetos e sensações de um modo que apenas o tempo presente faria. Logo, observa-se que a posição do trauma naquele que seria o fluxo temporal é a de um “passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 69).

A manutenção do caráter atual do acontecimento, nesse caso, ainda pode ser entendida, à luz da *Carta 52* de Freud (2016), como resultante de um reencontro com o desprazer provocado na tentativa de tradução que a memória opera em relação aos materiais psíquicos que a ela chegam. A atualização constante da faculdade do lembrar se dá devido ao fato de que tudo o que por ela passa é constantemente traduzido, acompanhando o crescimento do sujeito ao longo do tempo, e aquilo que gera desconforto nesse processo é inibido. No entanto, se em uma nova tentativa de tradução a sensação negativa se refaz, como em um primeiro enfrentamento, o caráter de lembrança não se constrói, dando à subjetividade a ideia de se tratar de um acontecimento presente. Por essa razão, a perlaboração é colocada por Freud (2010b) como um movimento que se dá vinculado ao ato de recordar e, frequentemente, à repetição, já que é a passagem de uma ação a outra que promove o reajuste desse descompasso subjetivo. O ato de repetir indica o não processamento dessa memória e um escoamento dela para outros campos da psique, em que ela converte em ações sua latência e a urgência de ser traduzida.

Nesse contexto, é o trabalho de luto que “separa definitivamente o passado do presente e abre espaço ao futuro” (RICŒUR, 2007, p. 506), mas dependerá da rememoração para que seja possível ao sujeito confrontar a situação de perda pela retomada desse momento via memória, a fim de, então, ser capaz de concluir o desligamento de seus afetos e a realocação da imagem do objeto perdido em outro campo de sua subjetividade, vinculado ao passado. Ao mesmo tempo, Ricœur (2007, p. 453) pontua que “a perlaboração em que consiste o trabalho de rememoração não se dá sem o trabalho de luto pelo qual nos desprendemos dos objetos perdidos do amor e do ódio”. Pode-se pensar em um entrelaçamento dos dois processos para que haja uma perlaboração adequada da perda e de como ela interfere na consciência de si, uma vez que esta última perpassa a memória e o modo como a ausência foi estruturada em seu interior.

Sob essa perspectiva, o ato de perlaborar age como apaziguador do conflito instaurado na subjetividade diante dos trabalhos de rememoração e luto, o que, no entanto, não reduz a

dificuldade enfrentada ao longo do desligamento dos afetos, já que o natural é justamente haver uma resistência à realidade que esse ato impõe ao indivíduo. Toda perda, em seu potencial traumático, coloca o real à prova por se tratar de uma situação que explora seus limites, que os confronta e tensiona, tornando lento e duradouro o entrave do Eu com a memória da violência gerada subjetivamente pela retirada do objeto amado. Todo acontecimento que se configure para o sujeito como impossível de ser apreendido e compreendido psiquicamente exige, portanto, essa confrontação da cena experienciada para que ela seja simbolizada da melhor maneira possível.

Como organizadora do mundo, a linguagem se torna peça fundamental para a ocorrência dessa perlaboração, pois, de acordo com as proposições de Abraham e Török (1994), o rompimento que o trauma constitui na consciência humana perpassa o campo linguístico ao interferir na introjeção da realidade – a qual é mediada por esse construto –, gerando uma fratura na habilidade de transpor os acontecimentos para esse campo. Além disso, será por meio de tal mecanismo que o sujeito aprenderá a gerenciar, dentre outras coisas, as ausências que se instalam em seu universo subjetivo, conferindo à palavra a função de exteriorizar essa relação íntima com a falta. É este movimento que se interrompe com o evento traumático, retirando a capacidade de transformar tal experiência em matéria verbal que possa ser apreendida em uma comunicação com o mundo, ocorrência traduzida pelos autores na situação primária da “boca vazia”.

Em seu ensaio de 1972, *“Mourning or melancholia”*, os autores discutem o processo de introjeção a partir da infância, explorando o jogo de ausência e presença estabelecido entre o par mãe-bebê, em que a criança se depara com o esvaziamento da boca pelo peito materno ausente ao mesmo tempo em que a mãe ainda se faz presente. Esse jogo leva a uma gradativa experimentação de novas formas de preencher esse vazio primordial, as quais se constroem na relação com a mãe e vão desde a produção de sons à aquisição de uma língua que possa ocupar essa boca e tomar para si a falta, traduzindo-a em palavras. Aprender a sanar essa lacuna oral, portanto, é a etapa inicial do processo de apreensão do mundo que é modelar para a introjeção, a qual, quando completada, permite ao sujeito desenvolver a habilidade de canalizar suas perdas e estabelecer uma comunhão com a “boca vazia” pelo trabalho da linguagem.

Todavia, a impossibilidade de articular a carência por meio desse código que passa a suplementar a boca mantém o indivíduo um passo atrás no movimento figurativo. Tal situação está vinculada à própria dificuldade de sinalizar a consciência de perda, de que há algo que o trauma retirou desse ser, uma peça subtraída de sua subjetividade cuja ausência é disfarçada

pela não constatação linguística de sua ocorrência. Se permanecer não dito, não há a instituição da falta. Essa ação psíquica pode resultar no sepultamento secreto daquilo que foi suprimido do sujeito em uma cripta, espaço inacessível em que a verdade repousa intocada, protegida de todas as palavras que não devem sair da boca porque não são capazes de dar forma ao vivido:

Todas as palavras que não podem ser ditas, todas as cenas que não podem ser rememoradas, todas as lágrimas que não podem ser vertidas, tudo será engolido, assim como o trauma que levou à perda. Engolidos e conservados. O luto indizível erige, no interior do sujeito, uma sepultura secreta (ABRAHAM; TÖROK, 1994, p. 130, tradução minha)⁴⁰.

Contrária à introjeção – dependente do domínio da palavra – a incorporação da ausência em um quarto escuro do íntimo, metaforizada nesse ato de engolir o objeto perdido em vez que convertê-lo em sua representação linguística, possibilita uma espécie de negação da falta ao passo que mantém também trancada a memória do trauma e, em dada medida, o próprio sujeito. Nesse sentido, abrir a cripta é não somente levar à consciência o segredo que nela se guardava, mas também recuperar a comunicação com o mundo, ações que demandam uma outra retomada: a do verbo. Será pelo viés linguístico que a perlaboração conduzirá o indivíduo a libertar-se dessa prisão criada por seu próprio aparelho psíquico, buscando alcançar a introjeção do evento traumático da melhor forma possível.

4.2 O caminho da narrativa: uma recondução ao passado traumático

A condução do trauma à consciência perpassa um lento desdobrar da memória, para que se possa confrontar paulatinamente o acontecimento em questão até que ele seja traduzido, de fato, pelo aparelho psíquico sob a forma da linguagem e, então, apreendido. Trata-se de um movimento que invariavelmente trará a repetição em seu seio, tanto sob a forma de ações nas quais ecoam traços do traumático quanto no próprio confronto cíclico do evento que se fará atual a cada vez, até que sua carga de estímulo seja gradativamente atenuada. Nesse processo, a transformação do material latente em lembrança é simultânea à reabertura do acesso à palavra, pois, como indica Ricœur (2007, p. 138), a memória e a linguagem têm seus campos entrelaçados a partir do momento em que a primeira

⁴⁰ No original: *The words that cannot be uttered, the scenes that cannot be recalled, the tears that cannot be shed – everything will be swallowed along with the trauma that led to the loss. Swallowed and preserved. Inexpressible mourning erects a secret tomb inside the subject.*

atinge uma fase declarativa durante a rememoração. Ao mesmo tempo, esta depende da reconquista linguística para que possa converter-se em discurso e ser exteriorizada.

Essa espécie de interdependência entre a memória e a palavra sustenta a necessidade intrínseca da narração do trauma, colocando-a em confronto com o caráter indizível da experiência vivida. A luta travada pelo sujeito ao longo da perlaboração centra-se justamente nesse paradoxo da narrativa impossível que surge com as tentativas de simbolização, cujo fim último atende a uma demanda individual e, ainda, a um dever comunitário de falar por todos os que não podem fazê-lo. No caso das catástrofes, o testemunho opera em um nível coletivo e assume grande importância na esfera pública por forjar uma ponte com a sociedade, levando ao outro o relato de uma realidade que, mesmo absurda, vigorou no seio da comunidade. É na narrativa do sobrevivente, falando por si e por todos aqueles que não viveram o suficiente para contar o que viram, que a resistência contra o negacionismo opera em seu maior potencial, colocando em prática um dever de memória que se desenha diante de acontecimentos que evidenciam a natureza autoritária e necropolítica do poder de determinados grupos. Nesse sentido, o que se erige por meio da voz é um monumento que faz frente ao esquecimento e opera em resposta à perda da vida, da humanidade e ao silêncio que o trauma impõe no momento em que se instala.

Além disso, “é função do discurso, como lugar da palavra, oferecer aos mortos do passado uma terra e um túmulo” (RICŒUR, 2007, p. 380). Sob essa perspectiva, dar testemunho e, na singularidade dessa ação que se faz, ao mesmo tempo, individual e coletiva, trazer o rastro do outro é levá-lo a atravessar consigo os portões para fora do espaço da dor. É reafirmar que todos aqueles que não puderam ser ouvidos ainda tomam parte na narrativa. O mesmo ocorre com a escrita que nasce nos testemunhos; como se fosse dada uma passada mais forte, deixando uma pegada aprofundada, a transcrição do oral em escrito atende à ânsia de combater o apagamento da história daqueles que, segundo Primo Levi (1991), foram a regra de acontecimentos como a *Shoah*.

Paralelamente, há uma dimensão individual do testemunho que reforça sua necessidade ao apontar para o resgate do próprio Eu, pois é o ato de dispor-se a narrar e refazer na memória, por meio da palavra, o tempo do trauma que permite ao sobrevivente atravessá-lo de alguma forma para, do outro lado, recompor sua subjetividade, apesar de toda a dificuldade do processo. Nessa perspectiva, é na narrativa que a reconexão consigo mesmo acontece, no paulatino trato com a linguagem e na tentativa de traduzir o vivido é que a estratégia de retorno à vida se articula para aquele que, até então, sobrevivia à sombra da dor. Dessa forma, tal movimento conduz o Eu a novas possibilidades de presente a partir do lento

desvencilhamento promovido pela narração em relação à memória traumática e à irremediável atualidade que ela impunha ao indivíduo.

Entretanto, ao refletir sobre o gesto testemunhal vinculado às catástrofes históricas, Márcio Seligmann-Silva (2007, p. 69) aponta que, embora a reconquista da habilidade de narrar permita um renascimento do sujeito, a simbolização do trauma nunca se dá de maneira integral, pois “algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente”. Embasado nas colocações de Hélène Piralian, psicanalista de origem armênia, ele esclarece que não há introjeção absoluta para quem já esteve nesse espaço aquém do domínio da simbolização, uma vez que o irreal de tudo o que foi experienciado alimenta, apesar do esforço de perlaboração, um desajuste permanente na perspectiva de mundo pós-trauma. Logo, mesmo passando por um reencontro com a linguagem, algo na totalidade do evento vivido se mantém, de certa forma, nas dobras desse espaço-tempo recolhido da memória traumática.

Essa sombra que se espalha sobre as tentativas de narrar o trauma intensifica o senso de insuficiência diante de tal dever, fato frequentemente destacado nos testemunhos de sobreviventes da *Shoah*, como Primo Levi. O autor italiano reforça esse ponto em seus relatos e indica que o caráter inverossímil da experiência nos campos de concentração coloca o próprio indivíduo frente à incerteza da realidade desse tempo de exceção: quando dentro do *Lager*, um futuro no mundo exterior se torna impossível de se conceber, quando do lado de fora, o passado assume o mesmo aspecto irreal (LEVI, 1988). Diante de uma percepção de mundo em que o inimaginável se torna regra, a recriação de uma ponte com a sociedade por meio de um discurso que, além de se fazer compreensível ao outro, promova a articulação do passado encriptado ao presente mostra-se como um grande desafio.

É a respeito de tal dificuldade de manipular a linguagem que Walter Benjamin (1987) fala quando formula o empobrecimento da narrativa em seu formato tradicional como tributário da guerra e dos horrores aos quais ela submeteu os homens. O mutismo dos combatentes é visto pelo autor como indício de um corte no acesso à linguagem e ao ato de narrar, levando à incomunicabilidade das experiências e à falência de um modelo clássico de transmissão de conhecimento que se torna insuficiente diante daquilo que o século XX passou a exigir do ser humano em termos de representação. Como verbalizar o indizível da morte e de toda a miríade de violências bélicas quando as palavras não dão conta?

Na cisão que o ensaísta alemão observa nas formas de narrar está a constatação de que a realidade se transformou de tal maneira que seu compartilhamento precisa ser repensado, reformulado, reestruturado. Por sua vez, a figura do narrador, como peça fundamental desse

processo, apequenou-se diante do caos gerado pela guerra e deve também reinventar-se para lidar com a demanda de voz que entra em disputa direta com a ausência de um meio para fazê-la soar. Em uma terra devastada pela morte e pelo silêncio, aquele que assume o dever de narrar o que já não há passa a vasculhar os restos e a coletar os cacos das histórias ainda possíveis de serem contadas.

Nessa esteira, o trapeiro e o colecionador que Benjamin (1989) recupera da poesia baudelairiana assumem centralidade, pois representam faces de um tempo feito de ruínas. São eles os responsáveis por recolher o espólio da cidade e dar-lhe um destino, conferir-lhe significações a partir de seus pedaços. De maneira semelhante, narrar de uma posição marcada pelo trauma da morte requer um trabalho de remontagem dos estilhaços em que a experiência, por sua impossibilidade de apreensão, transmutou-se. O choque que rompe a consciência fragmenta a matéria da memória, levando o discurso a organizar-se tal qual uma colagem, com pedaços justapostos que procuram formar um quadro ao menos coeso para quem o observa de fora.

Ainda sob a perspectiva de Piralian, Seligmann-Silva (2008) explica que a simbolização da experiência pelo viés da narrativa configura-se nos moldes de uma atribuição de perspectiva, na qual aquele que narra utiliza-se dos recursos que encontra para converter o que seria uma imagem cristalizada do evento traumático em uma cena que possa inserir-se na narrativa maior da vida desse sujeito, apreendida como vivência no interior de sua temporalidade subjetiva. Simbolizar, nesse contexto, é justamente revestir de tridimensionalidade essa situação até então bidimensional:

Ao invés da imagem calcada e decalcada, chata, advinda do choque traumático, a cena simbolizada adquire tridimensionalidade. A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Nota-se que o discurso que põe em cena o processo de perlaboração mobiliza a estrutura narrativa de acordo com as tensões entre o traumático, profundamente guardado no sujeito, e a realidade na qual se inscreve esse discurso. No interior dessa lógica, categorias como o tempo são distorcidas e deixam de atender a princípios formais de compromisso com o factual, pois passam a se configurar de modo a exteriorizar o próprio movimento de reconstrução da memória daquele que narra. Por essa razão, a narrativa, em seu formato

tradicional, não cabe mais à representação da experiência no que diz respeito ao pós-guerra e às vivências marcadas pelo choque.

O estranhamento que permanece ao final da perlaboração, como resíduo do traumático, é um dos elementos responsáveis por reconfigurar as regras do ato de narrar. Uma vez que essa sobra se mantém como marca do inassimilável e do inverossímil instituídos pela experiência, ela ainda se mostra como empecilho na construção narrativa e obriga a busca por estratégias que levem o domínio da palavra a contorná-la. Ao trazer essa questão vinculada ao testemunho das catástrofes, Seligmann-Silva (2008) destaca a forma como a arte, por meio da imaginação, é posta a serviço do sobrevivente, funcionando como uma espécie de escudo que permite enfrentar a escuridão do passado traumático e reconstruí-lo discursivamente sem ser tragado novamente por ele.

A despeito das implicações deveras problemáticas⁴¹ que o recurso imaginativo impõe à questão do testemunho, os caminhos que abre no seio do trabalho de perlaboração são valiosos para que o indivíduo possa articular o evento traumático ao campo de uma memória passada e, simultaneamente, dizer a tragédia por ele vivida de modo que sua voz chegue ao outro e seja acolhida. Nesse viés, a literatura assume um papel central na cena testemunhal, pois permite, dentre outras coisas, lidar com a literalidade traumática que barra a simbolização, uma vez que é por meio de recursos linguísticos vinculados mais fortemente ao fazer literário que se pode dar a conversão daquilo que não se narra em palavra. Além disso, a relação estreita entre a literatura e a realidade reside, em dada medida, “na leitura de traços do real no universo cultural” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71) que pode colocar em cena perspectivas de campos diversos, dentre os quais a psicanálise. Dessa forma, torna-se possível pensar no trabalho ficcional como aquele que abre as portas para as representações do trauma e das fraturas por ele geradas na subjetividade, as quais chegam pelo trato com a linguagem e as inúmeras manipulações que ela permite.

Tal movimento de articulação tem sido observado com maior frequência desde a segunda metade do século XX, com a proliferação de uma literatura voltada à representação das violências propagadas durante a Segunda Guerra Mundial, principalmente no tocante à *Shoah*, as quais denunciam a ausência de limites para a desumanidade ao passo que cumprem

⁴¹ Seligmann-Silva (2008, p. 71-72) explica que esse uso da imaginação como mecanismo para auxiliar na construção do inverossímil é mobilizado com frequência para questionar a fidedignidade da narrativa testemunhal enquanto fonte por parte do historiador. Trata-se, segundo o crítico, de uma tensão antiga entre um discurso considerado “sério e representacionista” e aquele de caráter literário, em que os limites entre um e outro são nublados pelo testemunho que se vale da imaginação como ferramenta para narrar o trauma. Essa mesma questão se desenha no campo jurídico, visto que um entrelaçamento com o ficcional coloca à prova o teor verídico desse tipo de narrativa ao permitir que se contorne a singularidade do evento traumático.

uma responsabilidade política de fazer resistência às ondas de esquecimento que de tempos em tempos agitam a sociedade e sua história. Nos países latino-americanos, por sua vez, o testemunho ganha força na esfera cultural desse período com os regimes autoritários que se espalharam pelo continente e os genocídios de povos indígenas, cujos relatos de tortura são numerosos e se traduzem pelas mais diversas maneiras.

A literatura que se constrói nesse entremeio carrega como principal desafio justamente representar o horror da repressão, o que exige, nas palavras de Ricardo Piglia (2013, p. 2, tradução minha), “uma nova relação com a linguagem dos limites”⁴². Uma possível estratégia para transpor a fronteira erguida pelos meandros indizíveis da violência e do trauma é apontada pelo escritor argentino em seu breve texto “*Una propuesta para el próximo milenio*”, de 2001, no qual parte do conjunto de conferências escritas na década de 1980 pelo italiano Italo Calvino, ao longo das quais propôs características que pensava serem fundamentais para a literatura das próximas décadas. Suas *Seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 1990) permaneceram incompletas em razão de sua morte, de modo que nunca se soube o que havia sido planejado pelo autor como a sexta e última moção.

Como exercício imaginativo embebido em uma crítica voltada às literaturas do Cone Sul, Piglia (2013) sugere o deslocamento como procedimento-chave para a ficção que se desenvolveria nos anos vindouros, a começar por um descentramento do olhar para os conjuntos literários que se formam e crescem às margens no cenário mundial, atitude por ele iniciada ao fazer tal proposta de seu lugar marginal de escritor latino-americano. Alude-se a um movimento que pode operar em níveis distintos, tanto dentro quanto fora do texto literário, enquanto postura e mesmo como método de leitura, o que implica novas formas de se problematizar as narrativas nascidas no novo milênio e as questões por elas despertadas, como a própria representação do trauma.

O caso tomado como exemplo por Piglia (2013) é o texto “*Carta a mis amigos*”, de Rodolfo Walsh, no qual ele se utiliza de um deslizamento da voz narrativa para relatar as circunstâncias da morte de sua filha, nos anos da ditadura militar argentina. O distanciamento proporcionado por essa troca de perspectiva torna possível que seja contado aquilo que não se ousa dizer em voz alta, mas que escapa aos lábios quando um outro é incumbido de fazê-lo. E este outro, inserido na narrativa, atende precisamente ao propósito de “narrar o ponto cego da experiência” (PIGLIA, 2013, p. 3, tradução minha). Como elabora o autor argentino:

⁴² No original: *una relación nueva con el lenguaje de los límites*.

É quase uma elipse, um pequeno distanciamento em relação ao que está tentando dizer, um deslizamento da enunciação, alguém fala por ele e expressa a dor de um modo sóbrio e direto e muito comovente. Faz-se um pequeno movimento pronominal para conseguir que alguém diga por ele aquilo que ele deseja dizer. Uma lição de estilo, uma tentativa de condensar o cristalino da experiência (PIGLIA, 2013, p. 2, tradução minha)⁴³.

Por meio dessa sutileza narrativa, a impossibilidade de transpor para a linguagem a dor e a perda que assolam Walsh dão lugar, em seu discurso, a um relato possível do evento traumático. Nesse caso, abrir mão da perspectiva narrativa é como retirar-se do texto, embora ali permaneça como seu manipulador central. É eximir-se, ainda que por segundos, do pesado fardo de ser aquele que leva ao outro a palavra de morte, a palavra que declara definitivamente o fim da vida de sua filha. Algo assim se torna viável porque a ficção é espaço de operacionalização da linguagem, em que é consentido que as verdades ali postas tomem formas diversas e sigam caminhos múltiplos entre a boca de quem as diz e os ouvidos e olhos de quem as recebe.

Devido a essa abertura que o deslocamento oferece àquilo que tensiona o real, que o extrapola e demanda novas formas de dizer, Piglia (2013) considera ser esse um procedimento pertinente à literatura que se desenha após tempos de tanta violência – que permanecem – e de tantas vivências intangíveis. Com efeito, a literatura brasileira das últimas décadas tem contemplado um forte volume de escritos que se encarregam de trabalhar a dimensão da violência e do trauma, principalmente a partir de representações do regime militar de 1964. Para compreender o modo como a experiência traumática toma forma nessas narrativas, Maria Zilda Cury (2020) sugere mobilizar a proposta elaborada pelo escritor argentino como ferramenta conceitual de leitura dos romances que compõem esse conjunto mais recente, pois tais textos articulam o deslocamento em modalidades variadas, a começar pela própria distância temporal implicada na abordagem do período histórico⁴⁴.

Tal orientação se faz pertinente para pensar as demais narrativas, também contemporâneas, que trabalham o trauma, seu processo de perlaboração pela memória individual e sua conversão em relato, embora não estejam centradas no autoritarismo e em seus desdobramentos. Nesse contexto, romances em que as personagens experienciam um

⁴³ No original: *Es casi una elipsi, una pequeña toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, un deslizamiento de la enunciación, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor. Hace un pequeñísimo movimiento pronominal para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Una lección de estilo, un intento de condensar el cristal de la experiencia.*

⁴⁴ Como será pontuado mais adiante, nas análises, muitos dos autores que escrevem estão em um momento distante dos fatos narrados e seus trabalhos integram uma segunda geração de romances sobre a ditadura, o que indica um deslocamento na própria condição de representação da experiência, pois essa foi herdada por eles.

confronto com a morte ou com outras situações de perda também fazem uso de movimentos semelhantes na estruturação narrativa e, dessa forma, possibilitam uma análise que parte da observação dos deslocamentos empreendidos pelos narradores.

Assim, a estratégia empregada para a reflexão do conjunto ficcional que se organiza como *corpus* do presente trabalho perpassa a operacionalização do trauma como lente para a leitura da construção narrativa. Sob essa perspectiva, os deslocamentos efetivados em cada um dos romances permitem perceber o processo de perlaboração da perda e o modo como o trabalho de luto interfere no trato com a memória.

4.3 Uma ficção de vozes e experiências em movimento

Em seu texto, Cury (2020) cita alguns escritores que têm revisitado a ditadura em suas narrativas, construindo uma representação da memória traumática que é pautada justamente pelo procedimento destacado por Piglia (2013). Dentre os nomes elencados, encontra-se o de Adriana Lisboa, por seu trabalho com *Azul corvo* e a abordagem da Guerrilha do Araguaia feita por meio de um deslocamento de perspectiva em uma narração intergeracional. Além desse movimento, a pesquisadora indica um segundo uso dessa estratégia:

[...] a fragmentação e a intercalação de acontecimentos dramáticos determinantes em meio a outras cenas, com significativas oscilações temporais e espaciais. Trata-se de uma opção ficcional que se assemelha à recolha memorial de restos de um vivido traumático violento e cuja rememoração é sempre dolorosa e fragmentária (CURY, 2020, p. 60).

Embora não haja uma restrição dessa técnica ao romance de Lisboa, por manifestar-se também nos trabalhos de Julián Fuks, Paloma Vidal e Tatiana Salem Levy, dentre outros, o deslocamento espaço-temporal e a fragmentação apontados por Cury (2020) configuram-se como mecanismos fundamentais na estruturação dos romances da autora, mostrando-se recorrentes na construção das narrações. Nota-se, ainda, que esse uso se expande para situações diversas, explorando outras questões para além daquelas postas em pauta ao se falar da repressão e da violência de Estado.

O conjunto narrativo da escritora carioca é fortemente marcado pela perda, pela presença de pequenas ausências que se manifestam na vida de suas personagens e lhes tiram o prumo. Como ela afirma em *Todo o tempo que existe* (LISBOA, 2022), sua publicação mais recente, a morte é um elemento que, constantemente, se repete em seus escritos, mas não por se tratar de um motivo por ela eleito, e sim porque é inevitável ver-se, em algum momento,

arredado por essa força irremediável. Por essa razão, talvez, esse seja um dos grandes temas que atravessam sua ficção desde o primeiro momento, ainda que entrelaçado a outros tópicos os quais assumem centralidade, como a migração e o núcleo familiar fragmentado, por exemplo.

Como um microcosmo de histórias que ressoam em toda a obra de Lisboa, essa peça que explora um gênero ainda inédito a ela – o ensaio autobiográfico – carrega também muitos dos movimentos executados nos romances, como a recolha de fragmentos de memória, a intercalação de tempos e a opção por uma estrutura calcada na retomada de um mantra, de um mote que arremate os movimentos narrativos de tempos em tempos. Nesse sentido, *Todo o tempo que existe* (2022) é exemplar para pensar o processo de perlaboração da perda pela palavra e o modo como determinados mecanismos atendem à necessidade de vivificar o luto para que seja possível atravessá-lo.

Escrito após a morte do pai por Covid em agosto de 2021, o texto é declaradamente apontado como uma espécie de monumento de Lisboa a ele e também à mãe, falecida em 2014. À medida que a autora reconta os dias finais do patriarca, a poucos meses de completar seus 90 anos, põe em cena passagens da vida do casal e da infância, reconstruindo um painel familiar que entrecorta o relato da dura jornada hospitalar. Essa conjuntura se faz notar na própria organização de trechos que adiam a memória do adeus, retardando o enfrentamento das últimas palavras e dos últimos olhares.

Em paralelo, inúmeras leituras são retomadas, entremeadas na tecitura de uma reflexão cuja centralidade reside na morte e no paradoxo entre a urgência e o medo de dizê-la. Para Lisboa (2022), fazê-lo é como retirar o peso das coisas e, nesse sentido, falar sobre aqueles que morreram é também uma maneira de reiterar naquele que fala a presença do que se calou, é dar continuidade ao outro em si. Por isso a ânsia de debruçar-se sobre a fundamental tarefa de narrar a morte e a vida dos pais, para lembrar o quanto deles vive nas palavras que conta, ainda que seja difícil colocá-las no papel.

Sob essa perspectiva, a experiência traumática da perda dialoga de maneira muito próxima com uma face positiva do recordar, também contida na perlaboração da falta pela linguagem. O jogo entre lembrar e esquecer, retomado pela autora a partir da reflexão de Marc Augé (2019), trabalha para permitir que o hoje dê espaço às lembranças que possibilitam a continuidade da vida:

Do mesmo modo, escrever este texto é, para mim, lembrar algumas coisas e delegar outras tantas (muitas mais) ao esquecimento. Deixar que a morte

exista na vida. O relicário é um objeto pequeno. Esquecer é, também, libertar e me libertar. Esquecer é poder lembrar (LISBOA, 2022, p. 104).

No relicário que cada um é da memória dos outros, o espaço é exíguo e nele cabe apenas o que resta de vivo, de potência para continuar, e a escrita é essencial para essa seleção do que precisa ser dito e do que não é necessário. Entretanto, essa noção de um esquecer que abre espaço à possibilidade de buscar na memória, procurar nos cômodos dos palácios interiores de cada um, opera em uma medida diversa daquela que remete à “chaga aberta” (LISBOA, 2022, p. 102) da lembrança traumática. Esta é, de fato, inolvidável.

Nessa lógica, quando Augé (2019) aponta o ato de esquecer como algo que permite um retorno ao presente, pode-se compreender que é em seus limites que o evento inesquecível, porque além da compreensão, deixa de se repetir no tempo infinito do hoje para quem o viveu. A esse propósito atende a perlaboração: criar uma forma de findar a distorção temporal e delegar aquilo que é do passado a ele, para que o presente se torne livre para a continuidade da vida, ainda que o lembrar traga de volta, ocasionalmente, aquilo que foi entregue ao descanso provisório do breve esquecimento. Assim, esquecer a morte e a dor é retirá-las do hoje por meio de sua integração à vida e ao tempo do Eu, para que possam libertar aquele que as enfrenta pela memória.

Esse conflito perpassa a trajetória das personagens de Adriana Lisboa, tomando rumos singulares em cada uma das narrativas. Aqui, cabe destacar o trabalho de abertura de caminhos para uma abordagem da perda e de sua contraparte traumática que toma terreno em *Sinfonia em branco*, em que a coleta do passado se faz entremeadada a uma característica da autora que é repetidamente destacada pela crítica: a delicadeza. Cabe salientar, no entanto, que esse elemento é manipulado por Lisboa para, em sua potência, ser veículo das manifestações da dor, do trauma e das perdas reais e simbólicas sofridas pelas personagens.

Esse caráter inesperado do delicado, aliado a figuras de leveza, constitui uma linha de força do romance que é responsável por levar o indizível da violência, do abuso e da morte ao leitor, promovendo uma experiência diferenciada do choque. Ao discutir tal característica no romance, Denilson Lopes (2007, p. 122) identifica um núcleo poético erigido em torno da borboleta multicolorida e do abismo que ela sobrevoa, afirmando por essa construção a existência de um “certo tom elevado, sério, que tira beleza do pequeno”. Esse confronto entre o belo inseto, seu abrir de asas e seu voo, e o abismo que pode tragá-lo figura como uma tônica da narrativa e um lembrete do modo como a delicadeza, muitas vezes, acosta-se da escuridão e de tudo o que ela guarda. Trata-se de uma construção em que os elementos

munidos de beleza ou que a expressariam de algum modo se convertem em receptáculos que guardam as diversas formas de morte que se apresentam às personagens.

Como em um trajeto circular, a borboleta vai e volta, planando sobre passado e presente – um de cada lado do abismo –, assim como o fazem outras imagens que se comportam feito símbolos. Um desses casos – as sementes de cipreste – refere-se à cena-chave em que Maria Inês se depara, pela fresta da porta, com o corpo da irmã sendo violado pelo pai:

Ela vê. Depois, as sementinhas de ciprestes tombam-lhe das mãos em concha. Ela quer fechar os olhos para voltar o tempo. Naquele instante o sol começa a recolher sua luz mas a noite que se engendra é diferente de todas as outras: uma noite que já nasce morta. As sementinhas rolam pelo chão recém-encerado e uma lágrima de dor e de medo rola pelas faces túrgidas da menina que agora foge, ainda nas pontas dos pés. Não mais, porém, porque deseje treinar para bailarina. Agora ela quer evitar que a ouçam, não quer que saibam que sabe.

As sementinhas de cipreste estão espalhadas pelo chão (LISBOA, 2014, p. 79-80).

As sementinhas de cipreste que carregava nas pequenas mãos de criança vão de encontro ao chão, tamanho o espanto de ver o proibido e inimaginável, e continuam caindo ao longo da narrativa, sucessivamente, nas reiteradas referências a esse evento que permaneceu cristalizado em sua memória, suspenso de todo o fluxo temporal. A semeadura de índices por toda a extensão dos romances é uma ação que faz parte do trabalho de confecção de Lisboa e, somada às intercalações temporais, promove, no interior de narrativas que articulam experiências traumáticas de perda à memória, um movimento de retomada do trauma. Isso porque a repetição representa a latência desse evento, principalmente quando o discurso em que essa aparição se dá pertence à personagem portadora dessa memória.

No caso de *Sinfonia em branco*, tal construção é feita não por uma narração em primeira pessoa, mas por uma voz heterodiegética aliada a uma focalização que espreita as duas irmãs, permitindo que figuras como a das sementes e da borboleta sejam surpreendidas em meio à representação onisciente de seus pensamentos. Ainda que o domínio narrativo não esteja ao alcance das protagonistas, essa impossibilidade atende à dificuldade enfrentada por ambas de recuperar o passado e passá-lo em revista, o que se mantém alinhado à gravidade das vivências que compartilharam e que as silenciaram durante os anos. Toda a estrutura do romance orbita o trauma da violência familiar e dos futuros que essa experiência lhes roubou, no entanto, tal conjuntura se materializa para o leitor por uma composição de brancura, apuro e beleza, a qual esconde em seu cerne segredos terríveis.

Nesse sentido, a linguagem que traduz a dor também se faz entrecortada, mutilada. Um torso feminino incompleto, esculpido em mármore por Clarice, condensa nas marcas do cinzel e na ausência de membros os impedimentos acumulados ao longo dos anos. Um corpo incapaz de se defender e de falar, que exerce fascínio em quem o observa justamente por aquilo que não pode revelar. A frieza da pedra dá forma às palavras que a boca permanece incapaz de pronunciar, por isso, essa mulher disforme – “metade real, metade impossível” (LISBOA, 2014, p. 49) – diz tanto para a dupla de irmãs, mesmo em seu silêncio; fala com elas e por elas, tornando-se a forma factível de perlaboração de um acontecimento que bate à porta da casa paterna todos os dias.

A memória custa a aquietar-se no passado, como se o presente fosse o único tempo conhecido, levando o enfrentamento das personagens a se repetir cotidianamente – como bem apontava Freud (2010b) ao indicar a repetição como fase antecessora à perlaboração. Não se trata de lidar com essa lembrança em sua individualidade, mas na multiplicidade de sua conjugação nas vivências do sujeito, pois a ela estão atrelados os diversos desdobramentos do evento traumático, tudo aquilo que ele implica nas relações com o outro e consigo mesmo ao longo dos anos. Assim, o silêncio que toma o ser está sempre prenhe de muito mais palavras do que se imagina e cobra muito mais da memória do que ela espera.

Esse será um caminho seguido nos romances que compõem o *corpus* desta discussão, nos quais o trauma está vinculado às dimensões visíveis da perda, como a morte dos entes queridos, e também ao imaterial das relações que se rompem com essa situação, os caminhos que se fecham e os ideais sufocados pela pesada mão do tempo. Nesse sentido, entende-se que o morrer manifestado pela ausência do ser amado guarda em si muitas outras mortes que se multiplicam e tomam forma para o sujeito somente quando são elaboradas pela palavra, postas em cena mediante uma tentativa dura e necessária de reconstruir a subjetividade.

Os movimentos narrativos empreendidos em *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Todos os santos* diferem entre si no que diz respeito a quem narra e às formas escolhidas para construir esses relatos, contudo, os mecanismos que os sustentam muito se assemelham no modo como articulam diferentes formas de deslocamento e fragmentação para dar conta de narrar a perda experienciada com a morte de um familiar e os subsequentes desdobramentos que essa situação impõe a cada um.

4.3.1 *Rakushisha*: na palavra, trajetórias feitas de solidão

Em *Rakushisha*, a trilha entre aquilo que se deseja lembrar e o que deveria ser esquecido envereda por uma estrutura narrativa na qual a intercalação de vozes e tempos emoldura as experiências em pequenos nichos ordenados no interior de um quadro maior, este conduzido por uma voz externa à história que se conta. Nesse entremeio, as trajetórias de Celina e Haruki e a viagem que fazem ao Japão e à própria interioridade entrelaçam-se a outra existência em trânsito, séculos antes: o poeta Matsuo Bashō. Há que se considerar um grau experimental acentuado na organização do romance, uma vez que essa concatenação de vozes se dá por meio de registros diferentes, passando pelo viés intimista do diário e pela via poética do haikai, ambas articuladas ao relato de viagem. No interior desse arranjo, diferentes perdas se cruzam e delineiam uma necessidade de reconstrução do Eu que demanda um reencontro com o passado e com todos os esquecimentos e silenciamentos nele contidos.

Para que esse intrincado processo narrativo seja entendido em suas especificidades, é necessário que seja desdobrado em camadas, o que aqui será feito pensando nos modos de narrar efetivados em cada uma. Assim, a narração executada por uma voz heterodiegética será discutida separadamente, bem como o registro escrito de Celina que contém suas memórias e o *Saga Nikki* de Bashō, que é formado pela justaposição do haikai ao relato de viagem. Em dada medida, cada um desses módulos ecoa as mesmas questões: o deslocamento, a perda e a memória que elabora ambos, estabelecendo um diálogo entre as personagens representadas por cada voz.

4.3.1.1 “Um pedaço de céu quase humano”: um Eu que se refaz na escrita

Parte da narrativa de *Rakushisha* é organizada por meio de um diário, domínio escrito no qual Celina exerce seu poder de perlaboração tanto do passado quanto da experiência vivida no presente. Seu hoje, marcado pela viagem repentina ao Japão, configura um relato de viagem no qual as ruas de Kyoto, seus templos e lojas são descritos e passam a incorporar uma cartografia das andanças da personagem. Do ontem, surge uma narração memorialística que recria passagens da vida em família, da relação com o ex-marido Marco e da felicidade experimentada ao lado da filha Alice.

Esse duplo conteúdo se mescla, por vezes, em função dos movimentos operados pela memória, uma vez que o cotidiano simples na cidade nipônica leva Celina a relembrar constantemente o passado, como ocorre quando a mulher é surpreendida pelo fluxo intenso de bicicletas em um dia de chuva leve, em que o pedalar era articulado à manutenção do guarda-chuva sobre a cabeça (LISBOA, 2014a, p. 46-47). A dupla ação que lembrou à personagem a

destreza de Alice com os pedais evidencia um movimento da memória pautado no reconhecimento, na identificação de que a imagem vista recobre uma outra, que habita seu íntimo. Nessa sobreposição, é reavivada, ainda, a ligação com sentimentos e pensamentos que estão, subjetivamente, relacionados à memória recuperada, refazendo a rede de afetos erigida em torno do objeto lembrado (BERGSON, 1999). É sob essa perspectiva que lentamente se delineiam, ao longo das passagens registradas no diário, contornos que prendem a menina ao presente da mãe, tornando sua figura uma espécie de fio que amarra o ontem ao hoje.

Tal permanência é resultante do laborioso e incompleto trabalho de luto, que leva Celina a pensar na filha como se ainda estivesse presente. Nesse sentido, a complexidade da falta e de sua apreensão pelo aparelho psíquico do sujeito pode fazê-lo encriptar o objeto de amor que foi perdido, torná-lo uma parte de si (ABRAHAM; TÖROK, 1972), perspectiva que muito se assemelha ao caso da personagem quando se observa o modo como ela compra um par de sandálias *zori* para a menina, em um de seus passeios por Kyoto, indicando à vendedora que se tratava de uma criança de sete anos. Pode-se pensar que a Alice guardada pela mãe está cristalizada no tempo, para sempre nessa idade, fazendo com que os pensamentos voltados à menina sustentem uma figura infantil que permanece presa à mãe, ao passo que também a mantém enredada nessa espécie de temporalidade ilusória que resiste à realidade ao redor.

Ao final da narrativa, no entanto, Celina demonstra ciência de que aquilo que resta com ela é uma memória. O par de sandálias, nesse sentido, é mencionado algumas vezes após sua compra e funciona como índice para encaminhar a mulher à consciência do tempo passado, por isso é retomado, uma vez mais, quando a realidade inevitável da morte de Alice é desdobrada no diário e confrontada com a impossibilidade de sua aceitação:

Hoje é o aniversário de Alice. Hoje Alice faria aniversário. Mas os aniversários de Alice acabaram quando ela fez sete anos. Ao lembrar de Alice, ao pensar em Alice – mas como reduzi-la a uma lembrança, como reduzi-la a um pensamento? – o mundo é lusco-fusco.

No apartamento do centro de pesquisas, em Kyoto, tenho um par de sandálias *zori* para Alice. Como reduzi-las ao absurdo que são, como não tê-las comprado, como não ter visto os pés de Alice nos pés da menina japonesa que afagava um gato branco, a um canto da loja?

[...]

Hoje é o aniversário de treze anos de Alice, mas as sandálias *zori* foram para a Alice de sete anos, foram para Alice como ela se cristalizou naquilo que pudemos saber dela. Hoje não é o aniversário de treze anos de Alice (LISBOA, 2014a, p. 176).

Diante do conflito que se instala na mente de Celina, entende-se que o movimento efetivado por sua memória, aplicado ao trabalho de luto ainda em curso, caminha em dois sentidos: refazer Alice, sua imagem e seu tempo, e lembrar a personagem de que essa reconstrução habita o passado e não mais o presente. Os entraves para completar a última dessas duas tarefas se manifestam na necessidade de repetir, no registro escrito, a impossibilidade de Alice ainda fazer aniversário para confrontá-la ao reconhecimento íntimo de que nesse dia, o último narrado no diário, ela completaria mais um ano de vida. O longo trajeto de rememoração, durante o qual a menina se mistura à figura de Marco em cenas de uma vida que não existe mais, conduz a esse momento de entendimento, de construção de um discurso que perlabore a situação presente e o passado que a gerou.

Esse processo que leva a personagem das profundezas de seu íntimo à superfície do reconhecimento é, de certo modo, representado por ela na narrativa que constrói de suas caminhadas, de um deslocamento que se dá no plano físico, mas também no subjetivo. Ao transitar por Kyoto e relatar essas andanças, Celina tece metáforas de um movimento interior, sendo a principal delas a afirmação de que está reaprendendo a andar e, nesse contexto, basta colocar “um pé depois do outro” (LISBOA, 2014a, p. 11, 12, 13, 17). Vinculado à esfera do luto e de sua travessia, esse mantra que se entoa repetidamente na primeira entrada de seu diário aponta o modo como o trauma da perda imobilizou a personagem, de modo que a reiteração da necessidade de andar traduz o anseio de se tornar capaz de se desvencilhar do peso das pernas que a prendem no lugar.

Assim, o caminhar que perpassa quase a totalidade das páginas escritas pela personagem alia-se ao procedimento subjetivo de revisitação da memória, o qual, à medida que a permite chegar mais adiante em sua jornada, proporciona uma compreensão maior do quanto ela estava paralisada no interior do próprio trabalho de luto que jamais chegara a se completar. A princípio, os atos de lembrar e esquecer se mesclam para Celina, porque ambos operam em sua mente uma disputa que nubla o entendimento sobre a função do caminhar:

E ainda não sei se andar equivale a lembrar, se equivale a esquecer, e qual das duas coisas é o meu remédio, se nenhuma delas, se nenhuma opção existe e se andar é o mal e o remédio, o veneno que tece a morte e a droga que traz a cura. Se vim para lembrar – se vim para esquecer. Se vim para morrer ou para me vacinar. Talvez eu descubra. Talvez nunca seja possível descobrir, desvelar, levantar o toldo, remover qualquer traço de ilusão da ilusão de caminhar (LISBOA, 2014a, p. 12).

Todavia, a escrita empreendida, já nessa primeira reflexão, atende à articulação dessas duas modalidades, da lembrança e do esquecimento, por tudo aquilo que exige do sujeito ao

decidir o que deve ser escrito, o que é fundamental de ser narrado. A seleção implícita nesse processo faz com que dados momentos se tornem lacunares na narração de Celina, principalmente quando se trata da morte de Alice, que é circundada, sinalizada, mas nunca narrada por suas próprias palavras em uma cena que a torne palpável ao leitor. À vista disso, os silêncios que surgem são a forma que a personagem encontrou, na escrita, de simular o esquecimento que se faz impossível em sua mente, negando a palavra que reconheceria a morte e a instalaria no presente. Assim, nota-se que, apesar do empenho em recuperar a ligação com seu passado, esse acontecimento ainda está potencialmente bloqueado, assim como suas lágrimas.

Nesse sentido, cabe salientar que o evento traumático está, por excelência, aquém dessa dicotomia da memória, uma vez que existe em seu interior de maneira não traduzida, não configurando uma lembrança e, portanto, não podendo necessariamente ser lembrado nem esquecido. Talvez em razão de não compreender essa natureza, Celina percebe-se em conflito com os próprios mecanismos de sua subjetividade. Isso se reflete, de algum modo, na forma como a temporalidade se manifesta em sua consciência, com o passado entremeado ao presente, sendo constantemente evocado por ele de modo a dificultar sua percepção como tal.

A escrita mostra-se como uma maneira de organizar os fragmentos dessa memória, estabelecendo uma ordem possível para as ações dos tempos em desalinho, conseqüentemente, ensaiando a reconstituição subjetiva da personagem. Acerca disso, Barthes (2011, p. 129, grifo do autor) pondera a conversão do trabalho de luto em trabalho de escrita, por perceber, na observação da experiência pessoal, que aquele “só se **realiza** na e pela escrita”, de modo que a perlaboração, para ele, perpassa o domínio da palavra e, ainda, a materialidade e a durabilidade proporcionadas pelo registro. Logo, a travessia do pesar se efetiva pelas estratégias de transposição do objeto amado para uma esfera na qual ele não pode ser subtraído completamente da existência.

Philippe Lejeune (2008) elenca, dentre as funções que a escrita do diário assume, a preservação da memória por meio da fixação do passado. A essa, no entanto, o autor soma outras duas que podem ser tomadas na tradução dos propósitos observados na prática de Celina: o conhecimento de si e a deliberação do tempo futuro. Partindo da premissa de que “uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento” (LEJEUNE, 2008, 263), o espaço proporcionado ao registro do cotidiano se abre para que seja explorada uma autorreflexão centrada nos conflitos e nos questionamentos que envolvem o Eu e se manifestam na transposição do presente à palavra. Como resultado da análise conduzida nesse “laboratório da introspecção” que se torna o diário, a escrita converte-se em ferramenta de

ação que leva o sujeito a repensar seus caminhos sempre a partir dessa reflexão voltada à sua subjetividade e àquilo que nela ressoa com mais força.

Nessa esteira, a articulação da experiência do pesar às memórias em torno da filha, na esfera reflexiva do diário, permite que a protagonista se observe em sua condição de sujeito atravessado pela dor que está, aos poucos, tentando manter-se em pé. A esse propósito atendem as constantes afirmações de que está voltando a andar, lembretes de seu esforço cotidiano que se acumulam feito vestígios nas páginas escritas, abrindo uma trilha no presente para que saia de seu próprio labirinto. O diário, desse modo, torna-se um mapa também para a retomada da vida.

Por sua vez, é possível, ainda, pensar no paralelo que há entre o domínio da palavra por Celina e a leitura do *Saga Nikki*, de Bashō, que a inspira a fazer seu próprio diário de viagem. A perda se insere nessa modalidade do relato por estar latente nos movimentos da personagem e, conforme avançam seus deslocamentos por Kyoto, embrenhar-se nos pensamentos e nas ações do presente, como já mencionado. Há, na abertura do romance, um estabelecimento de ritmo pela inserção do mantra dos passos em meio a uma reflexão sobre as dinâmicas do deslocamento, sua relação com a fixidez e, principalmente, sobre a natureza da viagem. Para essa mulher, a ideia de permanência em um espaço também se configura como perda, duplicando esse componente, uma vez que a morte da filha lhe tirou seu lugar no mundo. Assim, projetar na palavra seus deslocamentos físicos – junto aos subjetivos – atende ao anseio de compreender sua relação com essa superfície do mundo que se tornou imprópria a ela.

Ao relatar a viagem, a escrita articula os dois caminhos seguidos pela personagem: aquele traçável nos mapas, pelas ruas da cidade, e um que se delinea apenas em seu íntimo, levando-a a perceber que será a persistência de seus passos o que a permitirá continuar vivendo diante da perda de um lar. Há, portanto, uma espécie de poética do movimento à medida que ela se entrega a essa lógica, possibilitando que a vida seja vista pela fugacidade dos instantes, dos desencontros e reencontros que só se constroem pela insistência em continuar movendo-se, já que – pelas palavras de Bashō – “a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço” (LISBOA, 2014a, p. 14, 187).

4.3.1.2 A experiência condensada na poética do instante

Os escritos do poeta Matsuo Bashō inserem-se na narrativa pela tradução de seu diário levada por Haruki na viagem ao Japão e emprestada a Celina como material de leitura. O

Saga Nikki, escrito poucos anos antes de sua morte, reconta a última viagem feita a *Rakushisha*, a Cabana dos Caquis Caídos, que pertencia ao seu discípulo Kyorai e na qual se hospedou por algum tempo. Nesse que é o quinto volume de uma série de diários de viagem, o poeta mescla o cotidiano na pequena casa, as visitas de amigos e reflexões pessoais a haicais que se desenham pelos espaços das páginas e contam outras histórias, de temporalidades condensadas no cair de uma folha ou no florescer de um broto.

O conteúdo que, na narrativa romanesca, é traduzido pela ex-amante de Haruki entrelaça-se ao trabalho de escrita de Celina. Como inspiração para o relato da mulher, as anotações e a poesia de Bashō justapõem-se às entradas diárias compostas pela personagem e, não raramente, traduzem em versos os anseios que a habitam. A organização dos trechos reproduzidos estabelece, dessa forma, um paralelo com as passagens e experiências narradas no diário ficcional ao qual acompanha, muitas vezes indicando ao leitor o conteúdo lido pela protagonista. Pode se dizer, diante dessa observação, que os dois materiais escritos, separados por séculos, complementam-se no interior do romance e, em dada medida, reproduzem o mesmo movimento de seus autores.

Exemplo dessa construção encadeada entre os diários pode ser identificada na visita de Celina à *Rakushisha*, próximo ao final da narrativa, quando a personagem já escreveu sobre sua impossibilidade de chorar e o modo como isso representa uma espécie de bloqueio de sua subjetividade. A inauguração da estação das chuvas da mulher, sua *tsuyu* particular, se dá com sua chegada à cabana, mas no entremeio dessa revelação feita no diário e da reconquista das lágrimas está encaixada uma passagem de *Saga Nikki*. Nela, Bashō relata a ocorrência de um sonho que o fez acordar em lágrimas por evocar uma figura afetiva que ele não podia esquecer. Os olhos úmidos que marcam seu despertar contrastam-se, logo na sequência do texto, com a escrita de Celina sobre seu próprio amanhecer, sempre de olhos secos ainda que acorde pensando na filha.

A justaposição de experiências oferece, em meio à solidão da jornada de travessia do luto, uma espécie de esteio para a protagonista que se encontra tão distante de tudo. Mesmo encapsulada em uma bolha de incomunicabilidade, sem domínio do idioma ou conhecimento da cultura japonesa, Celina divisa na história desse poeta, em seus relatos cotidianos e nos versos de uma poesia tão distinta daquela por ela conhecida, um enfrentamento de questões que ecoam em seu presente, como a perda e a memória que a leva, diariamente, a encarar a ausência da filha. Por essa razão, é com Bashō que ela decide caminhar por Kyoto para fortalecer seus passos.

Nesse sentido, antes mesmo de ser eleito como guia para algumas das andanças de Celina, esse material literário já se inscrevia em meio à viagem dela e de Haruki como mediador dos deslocamentos que empreenderiam, pois residia como pretexto para o trânsito e se configuraria, posteriormente, como uma lente para o enfrentamento do mundo tão diverso que se descortinaria perante os olhos dessas personagens. Isso porque é por meio do contato com a escrita do poeta e, principalmente, com a perspectiva que o haicai elabora da percepção da realidade que o casal desenvolve seus movimentos de revisitação do passado e compreensão do presente, os quais possibilitarão uma abertura na (re)ligação com o mundo após as perdas sofridas por cada um.

De acordo com as discussões de Samuel Pinheiro e Biagio D'Angelo (2017), as quais se sustentam em um estudo da linguagem e de sua articulação no haicai, esse gênero poético se constrói no limite entre a imobilidade e o movimento, instaurando uma situação que demanda a contemplação como chave de leitura. Tal processo se dá pela forma como os versos criam uma imagem na qual o tempo se insere por sua passagem, pelo modo como altera a natureza das coisas, muito mais do que por uma moção da linguagem em si, já que há no haicai a parataxe. Esta, ao interferir na lógica sintagmática, desvela sentidos outros que rompem com a permanência da imagem criada e apontam para fora da linguagem. Trata-se de um exercício de sugestão e do sensorial que se origina na concisão da escrita.

O jogo produzido por essa manipulação da palavra faz com que as personagens, pelo contato com a poética de Bashō, lentamente imerjam em um processo de reencontro com a realidade mediado por essa leitura das imagens e das significações que a extrapolam, atitude providencial diante da jornada subjetiva que ambos empreendem. Nessa lógica, os recortes de passado trazidos à memória pelas pequenas coisas que observam durante a viagem passam a ser vistos a partir dos afetos que se descortinam em cada gesto e da essencialidade desses momentos. A própria passagem do tempo transforma-se com essa perspectiva, ressaltando o instante que agora é e depois se desfaz, repetidamente, levando Celina e Haruki a repensar constantemente sua relação com o mundo, dedicando um olhar mais atento aquilo que os cerca.

A natureza, como elemento constante nessa configuração poética, apresenta uma forma de percepção temporal que está entrelaçada às estações do ano. Muitos haicais entretecidos ao romance trazem, nos movimentos das aves e das plantas, a passagem do tempo que transforma a vida, como pode ser observado nas folhas de bordo que se tingem de bronze (LISBOA, 2014a, p. 106), na semente de caqui que germina (LISBOA, 2014a, p. 154) e, mais ao final, na transição da primavera ao verão pela chegada de maio e seu decurso.

Trata-se de um tempo que corre em paralelo ao cronológico, mas que permite ao sujeito reconhecer, por meio do olhar contemplativo voltado a outras vidas, o lento caminhar de sua própria. Logo, o contato com a temporalidade que permeia os escritos de *Saga Nikki* promove uma gradativa percepção das brechas nas quais o presente é apenas ele mesmo, instante que brilha, entre tanto passado que escurece o tempo íntimo de cada um.

Nesse sentido, Bashō, por meio de seus escritos, conduz as personagens pela mão por um caminho já feito por ele séculos antes, que é o de se transmutar pelo contato com o mundo, de realmente divisar a natureza da vida pelo tempo que escoar e pelo modo como se pode enfrentar esse elemento que escapa ao toque. Essa é a experiência da viagem que as personagens acessam e cujo objetivo é justamente aprender com aquilo que desloca o sujeito de seu lugar, “é, sobretudo, fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo” (LOPES, 2007, p. 27).

Como tradução dessa mudança no olhar, há um deslizar da estrutura da parataxe para a escritura exterior ao diário de Bashō, indicando a incorporação dessa forma de elaboração da realidade no próprio discurso que narra a experiência das personagens, entremeando sua nova perspectiva à narração. Seria esse um modo, ainda, de realizar, na prosa, uma construção do tempo que remetesse ao haikai, como observado em uma das reflexões de Haruki:

O Japão saltando como um soluço para dentro de sua vida, tudo por causa dela. Yukiko. A tradutora. Hoje só isso: a tradutora. Os nomes dos dois iam se casar na ironia da capa de um livro. Iam colocar seus nomes no papel. Amorosamente, friamente, levemente (LISBOA, 2014a, p. 54).

As sentenças curtas e o potencial de condensação que guardam insinuam o entrelaçamento do haikai à prosa, como afirmam Pinheiro e D’Angelo (2017), permitindo que o trecho inicial seja reconstruído seguindo a disposição desse gênero poético. A potencialidade do movimento e da transformação que ele instaura são destacados pelos autores e, inclusive, vinculados ao haikai da rã, um dos mais conhecidos dentre os escritos por Bashō⁴⁵. O processo de decantação desse excerto em versos recria também um conjunto no qual a figura de Yukiko é erigida pela sua mudança de estado na vida de Haruki, mostrando essa perspectiva diversa de percepção do presente que desliza das experiências de leitura dos protagonistas para a superfície textual.

⁴⁵ Traduzido por Paulo Leminski (1984, p. 20), “Velha lagoa / o sapo salta / o som da água”. No original: “古池や/ 蛙 飛び込む / 水の音” (BASHŌ, 1995, p. 89).

Ao longo do romance, a linguagem de poeta permanece intrincada à narrativa, seja por essa gradativa poetização da sintaxe, seja pelo modo como os haicais traduzidos mediam a representação da jornada de remediação da subjetividade empreendida pelas personagens. Quando próximas de alcançarem sua reabertura para o mundo, momento ilustrado em Celina pela chegada das lágrimas, são os versos de Bashō que expressam o desvelar do pesar que abre espaço para os restos do passado que realmente devem permanecer em sua vida: “Chuvas de verão / Papéis arrancados / Marcas na parede (LISBOA, 2014a, p. 192). Assim, compreende-se que a justaposição dos escritos de *Saga Nikki* enseja o alinhavo tanto das viagens quanto das experiências, ao mesmo tempo em que se faz suporte para a expressão de processos íntimos que denotam a transformação dessas personagens.

4.3.1.3 Do alto, um olhar para dentro das dores

Como uma espécie de invólucro, há uma voz heterodiegética que organiza a narrativa de *Rakushisha*, articulando o diário de Celina, os escritos de Bashō e os encontros desencontrados entre a mulher e seu companheiro de viagem, Haruki. É nessa esfera que o discurso se articula a uma focalização centrada nas personagens, que deixa entrever os meandros de sua intimidade, aquilo que não chega ao leitor por meio de suas próprias palavras ou que permanece como algo aquém à consciência desses sujeitos.

Nessa narração, uma camada da história de Celina e Haruki é contada. O modo como se conheceram, o encontro imprevisível no vagão de metrô e o café, seguidos do inusitado convite para uma viagem ao outro lado do mundo, são descritos e incorporados à ordem banal do cotidiano urbano, como se em seu lugar pudessem estar sendo observadas outras duas pessoas quaisquer. Esse imbricamento de duas trajetórias distintas e opostas em muitos aspectos passa a se desdobrar por meio dessa voz externa e, pouco a pouco, as duas figuras são entrelaçadas por suas dores e perdas.

É importante notar, contudo, que as experiências desses protagonistas são justapostas nesse módulo narrativo maior, mas não há um movimento semelhante no interior do relato de Celina, por exemplo, indicando ser este um trabalho que se restringe a esse narrador heterodiegético. Tanto a mulher quanto Haruki percebem um no outro a existência de algo que os perturba, mas uma troca efetiva na qual os dois perlaborem conjuntamente suas dores não chega a acontecer no presente das ações narradas. Esse entendimento de uma jornada conjunta se constrói somente no interior do discurso em que as personagens estão inseridas,

ordenando suas representações em torno da lógica do deslocamento íntimo que espelha o geográfico.

Nesse sentido, para que essa proposta de partilha se efetive, passado e presente são intercalados, possibilitando que os anseios de um tempo conduzam os sujeitos ao outro, engendrando o movimento de reconstrução de suas histórias individuais. Acerca dessa questão, Mirian Cardoso da Silva (2018, p. 210, grifo da autora) destaca, em seu artigo sobre o trabalho da memória no romance, que “[...] a noção de passado surge na possibilidade do **hoje**, ou seja, a partir do momento presente que há necessidade de recorrer ao passado, não consistindo apenas em saber sobre o mesmo, mas sim em permitir que junto das lembranças apareça a carga afetiva que elas carregam”. Essa lógica aponta uma relação entre os dois tempos na qual o retorno ao ontem é instigado pelo hoje e atende a uma necessidade de compreendê-lo, de entender melhor a situação atual e como transformá-la, para que seja possível voltar a divisar um futuro.

No interior dessa conjuntura, as personagens vivem um conflito com a temporalidade por estarem presas a suas perdas e incapazes justamente de pensar um tempo fora do embate entre passado e presente:

Nada de amanhã é um outro dia. E nada de o tempo passa, não havia mais um de agora em diante, não existia nenhum tipo de projeção para além do instante exato daquela batida do coração. O futuro não existia mais. O passado sim, embora fosse esfumaçado e móvel. Mas o futuro não (LISBOA, 2014a, p. 29).

A esse respeito, Maria Rita Kehl (2009, p. 229-230) aponta que “O tempo que não passa é o tempo que não produz diferença, que não promete nada a não ser a perpetuação de um presente estagnado, vazio”. A paralisia observada pela psicanalista pode ser associada àquela instituída pela sombra do traumático, pela repetição de sua memória, a qual barra o futuro pela imposição do cíclico esvaziamento gerado no sujeito por aquilo que dele foi retirado violentamente. Nesse sentido, o tempo exerce poder sobre o indivíduo e nubla-lhe a percepção da realidade e de suas mudanças ao tornar o ontem uma parte constante do hoje.

Diante disso, a temporalidade labiríntica erigida nessa narrativa de moldura representa, por um lado, a prisão em que as personagens se veem imobilizadas. Por outro lado, faz-se como construção necessária para que haja o enfrentamento das presentificações por parte dos sujeitos, pois sua intermitente reiteração no presente é um eco do anseio de perlaboração que a intimidade demanda. Por se configurarem como memórias de perda, a constância com que seus fragmentos se inserem no presente indica que precisam ser processadas para poderem ser

guardadas adequadamente no tempo que lhes cabe – o passado –, o que só pode ser efetivado por um embate com aquilo a que se remetem de doloroso.

Para Celina, esse processo é parcialmente cumprido por meio da escrita do diário, em que o presente da viagem é articulado a passagens importantes da vida pregressa e aos sentimentos envolvidos nesse movimento. Há questões, porém, que não chegam à escrita e permanecem encapsuladas em sua mente, vindo à superfície textual apenas a partir do deslocamento que a voz heterodiegética proporciona quando vinculada a um olhar direcionado à intimidade da personagem. Como discutido no capítulo referente ao luto, etapas difíceis desse trabalho, a exemplo do período passado sob o efeito de remédios e da retomada do controle sobre seu corpo, só são narradas nesse quadro maior do romance, fazendo uso de um distanciamento discursivo que retira da mulher o domínio da voz para atribuí-lo a quem possa converter em palavras a dor vivida.

Por essa razão, a matéria narrada no diário forma um conjunto com o que está fora dessa esfera da escrita, de modo que é na junção desses dois discursos diferentes que se pode ver a totalidade da experiência dessa mãe. A memória, que passa por uma seleção rigorosa no diário, escoia para fora dele seus silêncios e erige a temporalidade conflituosa da personagem em paralelo. Nesse bolsão de lembranças que escapa à escrita estão contidas as cenas da última noite em família e, ainda, um compilado de momentos que se organizam de modo quase classificatório, como se compusessem uma espécie de lista da memória, ditada por construções ritmadas e repetidas que pulsam nos pensamentos de Celina:

As formas da felicidade. Uma rã. Um par de brincos.
As formas da felicidade.
Brilho para os lábios sabor laranja. Na língua.
As formas da felicidade. As cigarras que deixaram o esqueleto velho e oco
grudado no tronco da árvore. Café.
As formas da felicidade. Desenhos de crianças presos na parede. Ele disse:
ficar neste lugar: neste lugar, o Não Fazer Nada (LISBOA, 2014a, p. 115).

Articulação semelhante é feita a partir de outras frases, iniciadas por “certa vez” (LISBOA, 2014a, p. 116), gerando uma justaposição de imagens que se enredam umas às outras nessa rememoração e chegam à figura de Alice, sempre a ela, uma fratura no coração familiar. Esse formato marcado por repetições próximas intercaladas a conteúdos não sequenciais aponta uma incorporação das próprias leituras feitas pela personagem, a exemplo d’*O livro de travesseiro*, de Sei Shōnagon, destacado em sua estrutura singular, composta por listas (coisas deprimentes, coisas odiosas, coisas raras, ...). Nesse sentido, posto ao lado de *Saga Nikki*, o volume escrito pela dama imperial se entrelaça às formas de conexão utilizadas

pela subjetividade da personagem para reestruturar sua memória, alterando, por conseguinte, o discurso da narrativa que representa essa interioridade.

Sob essa perspectiva, é observável no romance uma manipulação da linguagem que se volta justamente às particularidades desse movimento mnemônico empreendido por Celina e também por Haruki. A opção por estruturas sintáticas que evidenciam o ritmo, a reiteração e a elaboração de sentenças breves em que se condensam imagens gera uma aproximação com os registros encontrados nas literaturas desbravadas pelas personagens e, em dada medida, reproduz uma mudança no modo como a realidade é apreendida por cada uma delas ao longo dessa jornada ao Japão. Os gestos também mudam gradativamente, instituindo um comportamento novo perante o mundo, mas o deslizamento dessa perspectiva para o campo da própria construção narrativa intensifica a representação da experiência por integrá-la efetivamente à linguagem que articula as vivências desses sujeitos em um discurso único.

A respeito dessa dimensão transformadora da experiência, Denilson Lopes (2007, p. 26) afirma que:

A experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças.

Desse modo, é na reorganização da linguagem que o potencial recriador da experiência se manifesta, deslocando também a leitura por essa estrutura híbrida que surge no imbricamento de relatos e formas. No romance, a prática do trânsito se entrelaça à do luto e ambas conduzem a narrativa, agindo sobre as personagens e o discurso, uma vez que determinam os movimentos da memória e as interferências por ela instauradas na articulação da palavra. Também são responsáveis por justapor as trajetórias individuais de Haruki e Celina, representadas pelo narrador heterodiegético.

Ao contrário da mulher, o ilustrador não possui uma narração própria, sustentada por sua voz, sendo representado apenas nessa narrativa-moldura e, ocasionalmente, no diário de viagem de sua companheira. Ou seja, ainda que seu íntimo seja inspecionado e seus pensamentos esmiuçados por meio de uma focalização onisciente, o domínio da voz permanece aquém de seu acesso. Esse distanciamento é pertinente quando se observa que a personagem também está atravessando um conflito subjetivo permeado pela memória da perda de seu pai e de sua amante. Uma após outra, essas feridas são descobertas ao partir para o Japão e ainda se mostram pungentes.

As reflexões que contemplam o pai e a recriação da imagem de Yukiko, a tradutora de Bashō, dão o tom da reconstrução que a personagem busca para sua subjetividade e deixam entrever os resquícios de um desajuste com o passado então refeito presente. A ondulatória promovida pela repetição de “pequena demais para o olho humano” (LISBOA, 2014a, p. 122, 123, 124, 169) organiza e ritma um pico de lembranças em torno da ex-amante e permitem a Haruki repensar o relacionamento dos dois no tempo que compartilharam, um dos poucos momentos em que o rapaz detém o olhar, sem reservas, nas sombras que o rodeiam.

A imersão no passado, provocada pela experiência da viagem, para o ilustrador, inicia-se com a proposta de conhecer a história de Bashō, pois na ida ao Japão está contida uma visita ao país de sua família e um encontro com as raízes que tanto negou e das quais o pai e Yukiko sempre se orgulharam. Desse modo, estar em Kyoto e Tóquio, transitar por essas cidades e conhecer os espaços pelos quais passou o poeta é enfrentar, a todo momento, o fantasma dessa herança não reconhecida. Nesse sentido, a experimentação do tempo e das sensações que guiam a personagem a partir da leitura de *Saga Nikki* conduzem a uma lenta integração com essa terra nova e diversa, a qual permite ao rapaz entender melhor a urgência de suas lembranças e viver o reencontro consigo, movimento que se efetiva pela memória (AGOSTINHO, 2002).

Como mediador tanto da jornada de Haruki quanto de Celina, o encaixe dos escritos do poeta em meio à narração que justapõe os caminhos dos dois possibilita que se perceba a forma como as reflexões de séculos antes ressoam no presente desses indivíduos e os ajudam a enxergar maneiras de atravessar o pesar que carregam consigo. Também é por essa mediação que o leitor pode apreender a tripartição da viagem apontada no capítulo anterior, a respeito dos deslocamentos, pois há uma mesma trilha rumo a subjetividade que é seguida pelos três, assim como há um desvendar dos espaços de Tóquio e Kyoto que é instigado pelas palavras de Bashō, movimentos que se tornam mais explícitos quando o acesso ao presente das personagens se apresenta permeado pela leitura e reprodução do diário desse viajante secular em meio aos fatos narrados.

É por esse viés que estados como a solidão se fazem fundamentais para o casal de protagonistas, uma vez que vêm mediados pela sabedoria do poeta que ensina a apreciação da passagem do tempo pelo silêncio dos dias que relata passar sozinho, ele e a escrita. Esse embate com a criação e com a perlaboração pede um isolamento para que se possa ouvir os próprios anseios, algo sobre o qual Bashō reflete quando traz a questão do luto em seu diário. A solidão descrita pelo poeta como agradável é o que permite à subjetividade reorganizar-se. No caso de Haruki e Celina, as jornadas que vivem cada um por si os incitam, na solidão da

travessia de um espaço ao qual não pertencem, a repensar onde estão ancorados seus afetos e a perceber, na persistência de suas memórias, a possibilidade de dar vazão às dores guardadas para refazer a ponte com o mundo.

Em decorrência da força desse processo, em dados momentos observa-se, na narração, uma ruptura na película de segurança criada pela voz heterodiegética, um corte pelo qual escapam gritos da consciência das personagens. Tratam-se de trechos nos quais surge um recorte narrado em primeira pessoa, voz autônoma confrontando um outro que até então narrava por ela. De Celina, escoam os questionamentos sobre o vazio – o vazio da mão e do abraço que reproduz um oco existente em seu íntimo – e o que permanece das impermanências de cada um na passagem pela vida do outro (LISBOA, 2014a, p. 158). De Haruki, vaza também um oco, diferente, que surge na reflexão sobre a efemeridade das coisas, do tempo e das certezas (LISBOA, 2014a, p. 98) e se reforça, duas páginas a seguir, no refazer dos gestos quase imateriais de Yukiko (LISBOA, 2014a, p. 100-101). Ao final, essa voz retorna ao poder do ilustrador, novamente de forma breve e intrusiva, e faz uso da listagem para elencar todos os futuros (im)possíveis que finalmente se torna capaz de divisar para essa relação instável que possui com a ex-amante e sua lembrança (LISBOA, 2014a, p. 181-182).

Tais construções tomam o controle da narrativa pela potência que guardam, vinculada à perda e ao modo como esta fraturou a subjetividade das personagens. Na rememoração exigida pelos trabalhos de luto e de religação com o presente, os estímulos gerados pelo enfrentamento dessas certezas firmadas à revelia são demasiados para que sejam traduzidos por outra voz. A tomada momentânea da narração, então, é o que permite a expressão mais próxima do conflito mental que essas memórias instauram ao irromperem no presente. São flashes, minutos roubados nos quais os protagonistas se fazem ouvir acima do som do mundo e desse narrador estranho a eles. Dessa forma, nota-se que mesmo a camada narrativa organizadora do romance é subalterna aos movimentos empreendidos pela memória de Celina e Haruki.

Além disso, o entrelaçamento das trajetórias dessas duas personagens produz, no interior da narração-invólucro, uma camada de movimento que age na estruturação do romance ao guiar a concatenação de tempos e a troca de vozes. Essa organização pode ser lida à luz do conceito de *artmotion*, proposto por Walter Moser (2004, p. 35, tradução minha) para designar a experiência estética que algumas obras de arte proporcionam ao manipularem, por meio de sua materialidade, as noções de temporalidade. Trata-se, segundo o autor, de levar o

espectador a redescobrir “o movimento, a mobilidade, a experiência do ‘em trânsito’”⁴⁶ no contato com a obra.

Como exemplo desse processo, Moser (2004) destaca instalações formuladas a partir de materiais que estimulam os sentidos, produzindo ora jogos de luz e sombra, ora o esvanecimento da obra pelo próprio curso do tempo, permitindo que o indivíduo capte sua passagem e se perceba em meio a esse movimento, como parte dele, mesmo em seu papel contemplativo. Isso porque

Não somente a experiência estética que nos proporcionam é sua parte integrante, como ela é, além disso, organizada como se organiza um experimento de laboratório que extrai um aspecto particular da realidade e o reflete, permitindo-nos vivê-lo por meio de um enquadramento que nos leva - e até mesmo nos obriga - a iniciar uma reflexão sobre o ser-em-trânsito. Isso se dá no nível fundamental que é o da nossa relação estética para com o mundo e de sua fenomenal captura que sustenta toda a problemática da transferência. Graças ao enquadramento artístico, podemos adquirir uma espécie de consciência sobre a própria cultura em trânsito, a qual reina fora do quadro institucional chamado “arte”. É assim que esse tipo de obra de arte nos proporciona uma elevação cognitiva sobre o ser-em-trânsito, ao nos fazer nele mergulhar completamente com todos os nossos sentidos (MOSER, 2004, p. 37-38)⁴⁷.

O cerne dessas operações artísticas está na forma como a estaticidade é rompida pela mobilização do olhar que procura acompanhar os estímulos que se constroem diante dele. Embora essa dinâmica seja pensada pelo crítico em relação às artes plásticas, é possível observá-la no campo literário por meio de estruturas narrativas que trabalhem a perspectiva de maneira semelhante, como no caso de *Rakushisha*.

No romance de Lisboa (2014a), a organização da passagem de vozes e o constante deslocamento do olhar que se efetiva na narração heterodiegética promovem, durante a leitura, a construção de um lugar-entre para aquele que acompanha a trajetória das personagens, uma vez que esse jogo narrativo elabora uma espécie de corredor ladeado pelas viagens de Haruki e Celina, simultâneas no presente dos fatos narrados. Essa simultaneidade, no entanto, é entregue de modo fragmentado, pois a justaposição de histórias segue uma

⁴⁶ No original: *Le mouvement, la mobilité, l'expérience du 'en-transit'*.

⁴⁷ No original: *Non seulement l'expérience esthétique qu'elles nous procurent en fait-elle intégralement partie, mais, en plus, elle la prépare comme on prépare une expérimentation de laboratoire qui extrait un aspect particulier du réel, la réfléchit et nous permet de la vivre dans un framing qui nous amène-et nous oblige même-à amorcer une réflexion sur l'être-en-transit, et ceci au niveau fondamental qui est celui de notre relation esthétique au monde et de son captage phénoménal qui soutient toute problématique de transfert. Grâce au framing artistique nous pouvons acquérir ainsi une connaissance sur la culture en-transit même qui règne à l'extérieur du cadre institutionnel appelé "art". C'est ainsi que ce genre d'œuvre d'art nous procure un surplomb cognitif sur l'être en transit tout en nous y plongeant avec nos sens.*

ordem no discurso que obriga o leitor a desvendar essas jornadas por seus recortes, mantendo o deslocamento do olhar como peça fundamental dessa relação especular que é intensificada pelo modo como a voz se apropria da perspectiva das personagens para construir seus universos íntimos e colocá-los em um diálogo que elas próprias desconhecem.

A esse processo atende a duplicação de trechos narrativos cuja elaboração se modula de acordo com a personagem que está sendo focalizada, colocando em cena percepções que ecoam na narrativa e encenam movimentos físicos e subjetivos dos viajantes:

Ir deixando que a terra de Bashō chegue pelos cinco sentidos, se aninhe nos pulmões, fique impressa nas digitais, ondule em chá verde sobre a língua, toque nos tímpanos um grande sino de templo zen, mesmo que embaraçado em timbres distintos e profusos de telefones celulares. Sobretudo, deixar que a terra de Bashō se estampe nos olhos e na memória dos olhos [...] (LISBOA, 2014a, p. 76-77,183).

Repetições como a desse trecho pareiam o movimento dos protagonistas, colocam-nos lado a lado, ainda que estejam separados por quilômetros, e entrelaçam uma vez mais seus deslocamentos. A chegada da chuva, ao final, é construída com a experiência de Haruki separada da de Celina pela troca de linhas do parágrafo. Ele, no trem, ela, na *Rakushisha*. O olhar passa de um ao outro enquanto, em um instante, transpõe toda a linha férrea interposta entre suas posições. Dessa forma, a leitura também se efetiva no movimento da passagem, da troca, do despir-se de uma perspectiva para se imergir na outra, constantemente, fazendo do trânsito parte de seu próprio processo.

Diante do quadro acima exposto, entende-se que a emolduração de suas histórias é importante para delinear a partilha que vivem de uma experiência transformadora. A esse propósito atende, ainda, a inserção dos diários da mulher e de Bashō, balizadores da perlaboração subjetiva pelo domínio da escrita, tão essencial ao ato de se refazer, por permitir o controle da linguagem. No interior dessa construção, a memória é elemento central e proporciona a junção de diferentes temporalidades por meio das quais as personagens se deslocam intimamente enquanto buscam recompor-se, movimento esse que se espelha no trânsito por elas vivido e mediado, uma vez mais, pela leitura dos escritos do poeta japonês. Nessa travessia que os (re)coloca em contato com o mundo, a experiência da perda e da solidão são ressignificadas e gestam um novo olhar, uma nova percepção do presente que possibilita a reorganização dos afetos e a realocação da pertença na própria brevidade de seus passos pelo mundo.

4.3.2 *Azul corvo*: na palavra, memórias que entrelaçam tempos

A configuração de *Azul corvo* parte de um relato individual para compor um quadro em que o passado refaz figuras importantes para a protagonista e permite a perlaboração de uma dor que permaneceu por anos guardada. Na palavra, também Vanja encontra um caminho para reorganizar sua subjetividade, construindo uma narrativa que contempla sua jornada de travessia do pesar e, ainda, o próprio redesenhar de seu mapa familiar, tão essencial e tão lacunar em sua trajetória. Tem-se, assim, dois focos centrais que podem ser observados no discurso que a narradora engendra ao longo do romance.

Com um marco inicial no passado, as ações que abrem a narrativa fazem menção aos primeiros dias da protagonista em Lakewood, subúrbio de Denver, Colorado. Há uma janela de tempo de nove anos entre as duas representações do Eu que se desenham a partir daí; a Vanja que emerge nas primeiras páginas tinha treze anos e nenhum lugar no mundo para chamar de casa, exceto a faixa de areia de Copacabana, em um Brasil já distante no espaço e no tempo, enquanto a Vanja que narra, já adulta, tece conjecturas e atualiza suas memórias com tudo o que aprendeu ao longo dos anos. Nesse sentido, a tomada da palavra surge, dentre outras razões, de uma tentativa de realocar a menina perdida, mas resoluta, de anos antes na mulher que finalmente encontrou, de alguma forma, uma maneira de refazer seu lar.

Para que isso seja possível, é preciso retomar o passado, mas não qualquer recorte dele e sim a fase de transição que compreende o início de sua adolescência, no qual uma série de perdas foram instauradas em sua vida, a começar pela morte de sua mãe, Suzana. Assim, o período que é reavivado pela memória e transposto para o relato concentra o pequeno e infundável ano em que a personagem procura reordenar seus afetos diante de tudo o que dela fora tirado em tão curto tempo – família, terra, papéis sociais. Observa-se que há uma certa linearidade cronológica na ordem que Vanja estabelece para sua narração, a qual segue seus passos ao longo dos meses e mostra a gradativa adaptação ao novo país e às novas configurações do cotidiano. A esse curso intercalam-se colocações do presente da narração, apontamentos que dizem respeito ao tempo da própria construção do discurso e que acrescentam informações que ela ainda não possuía na época das ações representadas.

Tal movimento que irrompe na sequência do fluxo mnemônico evidencia o controle que a personagem exerce sobre o ato de narrar, atualizando tudo aquilo que para ela é visto como necessário. Ao mesmo tempo, algumas informações acrescentadas configuram um excesso à matéria narrada, fazendo-se irrelevantes no interior daquela lembrança e, ainda, promovendo uma quebra no ritmo do relato. Exemplo desse ato pode ser observado quando a

personagem reconta sua reflexão sobre as temperaturas abaixo de zero e como estava despreparada para sequer saber o que isso significava, ao que ela acrescenta dados sobre uma leitura recente, feita em seu tempo presente, e deliberadamente prolonga esse adendo com fatos supérfluos sobre o que mais havia na revista lida (LISBOA, 2014b, p. 21-22).

A simplicidade dessa atitude, que pode parecer despropositada, contribui, contudo, para criar um prolongamento discursivo que desvia a atenção do leitor para o corte criado por ela nas memórias narradas. Como apontado por Ricoeur (2007), a quem se apresenta o trabalho de dar forma ao passado por meio da linguagem cabe também o poder de selecionar aquilo que será levado à luz e o que permanecerá entregue ao esquecimento que for possível. Para Vanja, essa possibilidade se converte na vantagem de manipular o conteúdo a ser revelado, o momento em que isso será feito e como se fará, uma estratégia que atende às suas dificuldades de enfrentamento do passado por tudo aquilo que a faz reviver. No contexto da memória citada, anterior à sua viagem, está implícito um gradativo desligamento do mundo que lhe era conhecido, o que, aliado às razões pelas quais a mudança de país se desenhava no mapa da menina, representou um rompimento subjetivo complicado de ser experienciado, embora o trecho seja narrado sem rodeios e comentários mais profundos.

Toda a transição vivida pela narradora orbita a morte da mãe, algo que precisa ser repassado por ela para ser, de fato, incorporado à sua história e ao arcabouço de experiências da Vanja que se tornou. Como evento traumático, em função do estresse imposto à subjetividade, tal acontecimento custa a ser trazido para a narrativa, demandando tentativas que não alçam voo até que se chegue ao momento em que é impossível contornar a figura materna e a irremediabilidade de sua morte. Assim, em *Azul corvo*, a narração do trauma também se marca por recursos como a repetição, retardando o acesso a uma informação essencial para entender a natureza das mudanças vividas pela protagonista.

O uso de tal ferramenta determina, por exemplo, o ritmo do primeiro capítulo do romance, dividindo-o em blocos, enquanto a memória se enreda no confronto inicial de Vanja com a nova espacialidade, em uma construção pautada pela contraposição de Lakewood ao Rio de Janeiro, lentamente gestando a coragem e as linhas que levarão o leitor a conhecer Suzana e a entender como ela se torna responsável pela situação em que a menina se encontra, matéria reservada ao capítulo seguinte. Cabe destacar, no entanto, que já nesse movimento há a latência da memória traumática que procura se manifestar, uma vez que a frase cujo teor se repete e cadencia a narração aponta justamente para o rompimento que a morte gerou na temporalidade individual da personagem, colocando-a em suspenso diante do mundo.

Essa sensação, quando traduzida pela linguagem, toma corpo na afirmação de que “o ano começou em julho” (LISBOA, 2014b, p. 15, 19), mês que a narradora diz ter sido “o primeiro mês do meu ano-novo” (LISBOA, 2014b, p. 17). A ênfase nesse descompasso temporal atinge o clímax com a informação completa de que “um ano acabou em julho e outro ano começou em julho, mas eles não estavam emendados um no outro. Havia doze meses fora do calendário entre um e outro” (LISBOA, 2014b, p. 23). O tempo em questão é imediatamente posterior à morte de Suzana e aponta para um período de enlutamento que, apesar de sinalizado por Vanja como algo que foi vivido, permanece inacessível mesmo no contexto de sua perlaboração, não sendo repassado na narrativa exceto por pequenas menções às atitudes tomadas por ela e pela tia Elisa diante da dor e das possibilidades de enfrentá-la, como foi apresentado na análise do capítulo referente ao luto.

Interessante notar que esse tempo encapsulado nas dobras da morte é apontado na narração como roubado, algo que a protagonista diz não saber o paradeiro não obstante tenha sido experienciado. Segundo ela, está em algum não lugar (LISBOA, 2014b, p. 23) e o fato de ser construído no discurso pela forma de uma elipse, explicitado em sua existência, mas suprimido em meio a outras lembranças, é vestigial da configuração traumática dessa perda, do modo como ela luta para permanecer protegida do esmiuçar promovido por uma perlaboração, embora seus restos escapem à superfície da mente e ganhem forma no relato. Trata-se de uma tentativa do aparelho psíquico de proteger a menina da dor provocada por esse evento, assim como ocorre quando se tem a narração da conversa na qual recebera a notícia do estado terminal de Suzana.

O trecho em que tal cena é recriada apresenta um outro recurso narrativo vinculado à esfera do trauma: o deslocamento. Vanja se vale de um deslocamento do olhar e da voz para construir a tarde em que uma ida à sorveteria se transformou na conversa mais difícil que já tivera com a mãe. A impraticabilidade do narrar leva a personagem a desfazer-se da posição privilegiada de narradora da própria experiência para que o discurso seja construído por uma voz em terceira pessoa, afastada do centro da ação, assumindo um lugar de narrador heterodiegético cuja focalização tenta eximir-se o máximo possível de seu caráter interno:

[...] é num dia assim que a mãe de uma dessas Evangelinas chega perto de sua filha e faz uma confidência, com calma e seriedade.

[...]

A coisa importante que ela precisa contar à filha é a única inteiramente previsível, só que vai acontecer um pouco antes da hora. Ela explica. Fala. Depois ouve. Responde a todas as perguntas (LISBOA, 2014b, p. 70-71).

Ao discutir as possibilidades de narrar o trauma, Seligmann-Silva (2008, p. 71) indica que a arte, de modo geral, e a literatura em específico fornecem estratégias para que tal evento seja levado à consciência pela linguagem, a fim de que seja transmutado em matéria narrável a seu portador. Essa habilidade de manipular o discurso para aliar a dificuldade e a primordialidade da narração é evidência dos traços imaginativos que a ficção empresta ao sujeito, pois permite que ele se imagine fora desse contexto, como alguém que observa uma situação muito complexa se desenrolar diante de seus olhos sem nela tomar parte. Esse é o modo pelo qual Vanja se vê capaz de reconstruir o episódio da dita tarde.

No presente da narração, há uma consciência de que se trata de uma série de acontecimentos que projetaram sobre ela uma sombra, a jovem chega a falar sobre uma “autoconsciência trágica” que não tinha intenção de despertar, não depois de tudo (LISBOA, 2014b, p. 27). Contudo, tal noção se formula desse modo no momento em que narra como resultado de uma consciência adquirida com o passar do tempo, em um *a posteriori* em que as atitudes passadas, de uma Vanja-menina que se lança ao mundo para enfrentar suas perdas, são lidas sob uma nova perspectiva, com uma compreensão maior sobre o que representou esse ano de incertezas e mudanças. A respeito dessa latência do passado, ela chega a refletir: “E tudo se orientava pela sombra potencial do passado – uma sombra de meio-dia, que você não vê, mas sabe se guardar em segredo nas coisas, pronta para começar a vazar pelo chão assim que o planeta virar um pouquinho de perfil” (LISBOA, 2014, p. 27).

4.3.2.1 Uma genealogia de fragmentos

A virada do planeta de Vanja a coloca diante de ausências que comprometem, inclusive, a percepção que possui de si mesma, como ocorre ao notar-se em conflito com seus próprios documentos e com o entrelugar ocupado por sua dupla nacionalidade. São questões que nunca precisou ponderar e, de repente, assomaram-se sobre ela com os novos rumos que a morte da mãe a levou a tomar. Sua identidade é posta em xeque em seu íntimo e esse movimento é corroborado pelas lacunas que possui na memória, referentes à infância em seu país de origem e à figura paterna que nunca integrou seu mapa familiar. Nesse sentido, a falta de lembranças que localizem a personagem e a façam se perceber como estadunidense contribui para sustentar seu estranhamento quanto ao novo-velho espaço ocupado, exigindo da jovem que reconstrua uma vida do zero nesse lugar.

Diante dessa desconfiguração de sua cartografia íntima, Vanja precisa desenhar novos lugares e rearranjar os antigos, mas só pode fazê-lo a partir de uma compreensão melhor de

seu passado. Por ter perdido a mãe e não saber nada do pai além de seu nome – cortesia da morte antecipada de Suzana –, a orfandade experienciada por ela a faz sentir-se envergonhada, sentimento intensificado por essa indefinição de lugar que insiste em bagunçar suas certezas, fazendo com que se veja de algum modo inferiorizada em relação às demais pessoas, como explicita ao comentar a foto familiar de seu dentista, com todos sorridentes e vestidos de modo combinado (LISBOA, 2014b, p. 55). Tudo o que possui, aos treze anos de idade, é o pouco que a mãe lhe contou e uma porção de dúvidas que espera serem sanadas por Fernando, ao longo da convivência com o homem. A confusão de se ver em meio a informações desencontradas é narrada pela jovem com o mesmo afastamento que a conversa com a mãe, como se fizesse parte de outra vida que não a sua:

Num saquinho de papel se embaralharam nomes e palavras: **Albuquerque, Copacabana, Londres, Araguaia, LIFE. IS. GOOD. Amazônia Colorado Guerrilha. Texas. Namorado Americano Lugar Nenhum.** Algumas das palavras dizem respeito ao presente, outras vêm do passado, outras podem pertencer a algum futuro. Estão ali confundidas. É um saquinho de papel que Vanja vai levar, sem saber, na mala de coisas importantes, quando fizer sua viagem de volta ao país onde nasceu [...] (LISBOA, 2014b, p. 71, grifo da autora).

Trata-se, nessa passagem, de uma sumarização de tudo o que viria também a compor sua existência e que, do presente da narração, em um futuro possível a essa menina de treze anos, a narradora já sabe ser fundamental para sua história. Todas as palavras elencadas tomam forma em sua narrativa e assumem significados na reconstrução de sua subjetividade, seja por se tornarem parte de suas vivências, seja por apontarem para um dos passados que ela herdou no caminho.

Sob a perspectiva desse entrelaçamento de jornadas, um dos percursos encontrados pela narradora para atravessar o luto e sua própria desestabilização subjetiva foi a busca pela reconstrução da história de Suzana. Como peça fundamental de sua vida, ao deparar-se com a necessidade de elaborar a falta materna, Vanja precisou lidar com a lacuna que existia em torno dessa figura, pois sempre soubera muito pouco do passado da mãe. Apenas o essencial. Desse modo, coube a ela garimpar respostas nas únicas fontes restantes – Elisa e Fernando – para entender como se resolver com as peças faltantes de seu quebra-cabeça. Assim, observa-se um movimento de articulação das diferentes memórias individuais, de modo que o passado incorporado pela narradora ao seu tem a forma de um mosaico no qual as peças constituem diferentes perspectivas sobre essa figura materna.

Há, em função desse processo, um enredamento da história de Suzana à de Vanja. Às lembranças dessa adolescente vão sendo gradativamente justapostos enredos anteriores, fragmentados, que remontam outra menina que também subira o continente americano e fizera morada em terra estrangeira. Alguém que, assim como a narradora, encarara a orfandade materna e precisara reconstruir a vida em outro espaço, refazer seu mapa com novos lugares. O passado da mãe se reflete no presente da filha e cria uma sobreposição que é posta em cena por esse movimento de memória empreendido por Vanja e organizado, no relato, para que um tempo se encaixe no interior do outro e reconstitua, dessa maneira, o início da trajetória da protagonista.

Esse espelhamento vai se fazendo pela junção dos pontos em comum entre as duas mulheres, algo que só pode ser percebido com a devida atenção anos depois, quando a narradora já se tornou capaz, inclusive, de assimilar a forma como a mãe lhe transmitira conhecimentos que, no contexto em que vivia, singularizavam-na e, sob a posse da filha, possibilitaram que esta se adaptasse à sua nova vida. Um exemplo disso é o inglês e o espanhol herdados, e aos quais resistiu nos anos de infância, ambas as línguas ferramentas essenciais para que ela pudesse tomar para si um lugar no país estrangeiro. A Suzana professora de inglês-espanhol-português se refaz na Vanja que ensina o vizinho salvadorenho a manipular melhor o idioma tão diverso para ele e, pela junção das três línguas, funda sua pequena comunidade.

De alguma forma, no presente de sua narração, a jovem sabe que sua história é tributária daquela tecida por sua mãe, por isso narrar por ela é muito importante. Além disso, esse ato torna possível refazer, ainda que apenas na realidade por ele inscrita, a existência materna, algo central para a realocação dessa figura de acordo com as demandas do trabalho de luto. Nesse sentido, “[...] o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44), logo, a reconstrução é fundamental para que Suzana mantenha-se viva da única maneira que ainda é permitido. Ao passo que seu relato dá forma à própria subjetividade, dele também surge uma representação da mãe que só se tornou realizável por meio da jornada filial de reencontro com as lacunas existentes na memória.

As ações da narradora assemelham-se àquelas executadas pelos trapeiros e colecionadores de Baudelaire, discutidos por Benjamin (1989), uma vez que as lembranças que a menina recolhe ao longo de seu período de transição são como restos que sobreviveram à morte da mãe e, ao serem postos em conjunto, trabalhados pela palavra, podem potencialmente refazer sua figura. Ao mesmo tempo, são pedaços que passam, de certo modo,

a compor também a história da própria narradora por costurarem algumas das lacunas que fragilizavam sua identidade. O enredamento de outras memórias à de Vanja coloca em prática a coletividade dessa faculdade ao permitir que os discursos de outras pessoas não somente reorganizem sua memória e se incorporem a ela (HALBWACHS, 2006), como ainda preencham suas falhas ligando os pontos entre o passado e o presente de forma coesa. Nesse quesito, novamente a ficção atende às exigências da consciência, pois tudo aquilo que foi contado à narradora de modo lacunar ou insuficiente, a seu ver, é completado por ela com uma matéria própria que a concede contentamento conforme vai moldando a palavra (LISBOA, 2014b, p. 61). Vanja toma liberdade em relação à história que conta e vale-se da necessidade primordial de perlaborar suas perdas para fazer da narrativa uma forma de supri-las.

Sob essa perspectiva, cabe retomar um dos objetivos centrais do deslocamento da jovem, na adolescência: a busca pelo pai. O espaço vazio na árvore genealógica intensificava a sensação de falta gerada pela morte da mãe e encontrar essa contraparte poderia reverter o quadro, mas é notável que o espaço reservado a esse sujeito, no interior do relato de Vanja, é muito pequeno se comparado àquele dedicado a Fernando. Entende-se que este teve um papel de destaque na trajetória da jovem por acolhê-la após sua chegada aos Estados Unidos, dar a ela suporte e não ter medido esforços para que fosse ao encontro de sua família paterna, o que justifica a presença de sua figura em grande parte das lembranças que são trabalhadas pela narradora. Além disso, o recorte de tempo que compreende as memórias narradas também dificulta a expansão das aparições de Daniel e uma reflexão mais apurada sobre ele. Todavia, há que se notar o modo como, no tempo presente, houve uma escolha pela narração atenta de detalhes do convívio entre o ex-guerrilheiro e a Vanja-menina, um cuidado em destacar a forma como suas dores se cruzaram e, acima de tudo, a persistência de um anseio por desvendar a história desse homem monástico com quem dividiu anos de sua vida.

Esses movimentos que se constroem ao longo da narração evidenciam uma aproximação maior da jovem com Fernando, sinalizando a inexistência de uma relação efetiva com seu pai biológico, com quem jantou uma ou outra vez e a quem visitou em algum momento dos anos seguintes. Nas páginas do último capítulo do romance, a narradora dedica-se a contar um pouco do que aconteceu após cumprir sua jornada e o primeiro ano em Lakewood, mas tudo se resume de maneira breve, condensando anos de história em algumas páginas, em oposição ao único ano que ocupa quase toda a extensão da narrativa. Tal desproporção sinaliza que a matéria mais valiosa para o processo de reconstituição subjetiva da narradora está contida nas lembranças de sua transição, nas quais a figura de destaque,

junto à imagem de Suzana, é precisamente a do pacato Fernando. Dele, Vanja retoma um conjunto de atitudes – metonimicamente descritas pelo esforço dos braços – que ganham cada vez mais sentido quando se entende que gestam um papel paterno até então silenciado, mas que aos olhos de Vanja se reforça a cada dia:

Os braços empenhados numa frigideira preparando farofa de couve com farinha de mandioca comprada na loja de produtos brasileiros. Os braços que apareceram em casa segurando um trenó de plástico vermelho quando os primeiros dias de neve no início de novembro profetizaram encostas deslizáveis. Os braços que me empurraram pelas encostas deslizáveis [...] Os braços que aprenderam a domar a própria inabilidade para abraçar a filha alheia num ritual de boa-noite que em tese nem precisava existir [...] Os braços quietos que seguravam meu livro de matemática enquanto os músculos do rosto contraíam sua concentração (LISBOA, 2014b, p. 133).

O afeto da narradora para com esse homem se constrói ao longo do relato e, com a informação final de que ele morreu pouco tempo antes da jovem se dispor a contar sua história, compreende-se que essa narrativa também é em sua memória. Um relicário no qual ele é posto ao lado de Suzana, um lugar do qual, na opinião de Vanja, jamais deveria ter saído. Assim, a ação de refazer-se pela palavra guarda em si a potencialidade de remodelar também sua família, aquela que por tempos sentiu não ter e pela qual tanto ansiava em seu íntimo. Como forma de arremate a essa (re)construção resoluto e obstinado do lar, Vanja utiliza todo seu domínio sobre a palavra para reescrever uma das cenas que se tornou central ao longo de sua vida: a noite em que Fernando, já seu pai oficial, visita ela e sua mãe na noite de Natal. Depois de anos de reflexão, o único fato que desejou poder mudar, embora a realidade não permitisse, subverte-se pela palavra e lhe concede o final ideal para sua história:

Quando ele chegou em Albuquerque eu dormia em meu quarto algum sono de sonhos pequenos, sonhos do tamanho da minha vida, que cabiam (que cabia) com sobras entre as grades do berço. Ele e minha mãe se abraçaram com a força da falta que sentiam um do outro. Ele foi para a cama com ela. Mais tarde, no meio da madrugada, ela preparou uma sopa e os dois se sentaram diante da árvore de Natal para tomar a sopa. Era para ser definitivo. E foi (LISBOA, 2014b, p. 298).

Portanto, o ato de narrar mobiliza a memória a fim de que seu fio teça, apesar de todas as pontas soltas, uma narrativa na qual seja possível à protagonista reconhecer-se novamente no seio de uma família e, principalmente, alojar seu pertencimento tão desterrado no tempo provisório de sua transição. Sabendo-se detentora desse poder, contudo, Vanja refaz, ainda, uma outra história, essa com a finalidade de libertar do pesar aquele que lhe foi tão caro ao longo sua trajetória: Fernando.

4.3.2.2 No Araguaia, uma história de esquecimento

A descoberta de que o homem calmo e silencioso que lhe acolheu foi guerrilheiro, em um passado distante, é algo que se desdobra para a protagonista com o passar do tempo. Sem nunca entender muito bem como é que um brasileiro, de repente, acaba trabalhando como segurança em uma biblioteca pública de Denver depois de ter sido *bartender* em Londres, a menina lança suas perguntas a Fernando e testa o terreno das conversas que são permitidas (ou não) entre eles. Há toda uma vida mantida em segredo e que se desvela, aos poucos, a essa adolescente que sequer tinha noção de toda a violência escondida nas páginas de seus antigos livros de história.

A Guerrilha do Araguaia, episódio ocorrido durante o regime militar, é trazida para a narrativa de *Azul corvo* como parte da vida pregressa de Fernando, entrelaçando o domínio público de uma memória coletiva à esfera privada dessa personagem por meio da reapropriação de dados factuais e de sua incorporação à construção de um discurso que se faz, em sua gênese, individual. Nesse sentido, é por um movimento que busca refazer os passos do ex-guerrilheiro e, assim, reconstruir seu passado que a memória individual é evidenciada pelo vínculo que possui com uma memória coletiva da qual extrai pontos que possibilitam a inserção do sujeito, em sua particularidade, no interior de grupos, fazendo com que sua identidade se construa também atrelada a um contexto sempre mais amplo (HALBWACHS, 2006).

Uma vez que a guerrilha é parte da história oficial de seu país de origem, o pouco conhecimento de Vanja diante dos acontecimentos que lhe são contados aponta para uma questão política que envolve o modo como se opera uma manipulação da memória, principalmente quando se trata de eventos marcados pela violência de Estado. Tal processo é apontado por Ricœur (2007, p. 92) como resultado dos chamados abusos da memória, que atuam tanto pela via de um excesso desta quanto por meio de sua insuficiência. O filósofo esclarece esse movimento a partir de um deslizamento das proposições de Freud acerca do trauma individual para o que seria designado como um traumatismo coletivo, uma ferida aberta na memória coletiva que está vinculada às perdas instituídas na sociedade em uma dimensão que compreende tanto o poder quanto as populações.

A essa conjuntura soma-se o elemento fundamental da violência, que estabelece com o poder uma relação determinante na forma como os acontecimentos são alocados nessa

memória coletiva, uma vez que seu uso será lido de maneiras diferentes dependendo de quem a exerce, gerando recepções antagônicas para uma mesma ação:

A glória de uns foi humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. Mais precisamente, o que, na experiência histórica, surge como um paradoxo, a saber, **excesso** de memória aqui, **insuficiência** de memória ali, se deixa reinterpretar dentro das categorias de resistência, da compulsão de repetição e, finalmente, encontra-se submetido à prova do difícil trabalho de rememoração (RICŒUR, 2007, p. 92, grifo do autor).

Sob essa perspectiva, a manipulação da memória atenderá à narrativa que o poder deseja consolidar, valendo-se ora de uma reprodução constante de determinados discursos, ora de uma negação de voz para que se mantenha uma história única. Nessa lógica, a repetição se torna a ferramenta central na oposição a uma real rememoração que permita compreender a medida da dor vivida e causada, pois, como afirmam Noraci Braucks e Leoné Barzotto (2014), ao discutirem as relações entre história e literatura em *Azul corvo*, “A história é contada repetidamente numa perspectiva de justificar, ou ainda obliterar, sua violência fundadora. São exemplos, os atos cívicos das celebrações de aniversário da pátria. Por outro lado, há lembranças que são negadas – o abuso do esquecimento” (BRAUCKS & BARZOTTO, 2014, p. 145).

Quando o olhar se volta para o romance de Lisboa (2014b), nota-se que o discurso recebido por Vanja, veiculado nos livros e nas salas de aulas, resultava justamente desse esforço de distorção que aloja um esquecimento muito bem planejado no interior de uma memória em que toda morte se justifica pelo bem da nação:

Mas as coisas têm um rosto distinto quando vivemos o pós-elas. Quando nascemos tantos anos depois. Quando precisamos que nos informem, que nos expliquem, que nos digam que era óbvio o óbvio que pulou para dentro dos arquivos. As verdades feias foram ao banheiro e retocaram a maquiagem (LISBOA, 2014b, p. 59).

Nesse sentido, mais do que sombrear a verdade, pode-se afirmar que houve uma espécie de morte da história e, em sua origem, da própria memória com o passar dos anos, tal qual desejavam os próprios militares (LISBOA, 2014b, p. 280). Como a narradora afirma e reitera, tantas décadas depois dos acontecimentos, ela não fazia ideia do que se passara, jamais desconfiara de tudo o que os recônditos da Amazônia guardavam de memórias que nunca foram apropriadamente lembradas. Para a menina, no auge de seus treze anos, as

lembranças de Fernando soaram como se apontassem para um outro país que não o mesmo em que ela crescera (LISBOA, 2014b, 68-70). Por essa razão, ouvir o relato desse período se faz essencial a ela, pois permite que confronte essa nova-velha história àquela que estava cristalizada em sua memória, gerando outra compreensão do mundo e, também, do valor que a palavra assume enquanto resistência a um discurso hegemônico.

Analogamente, narrar torna-se mandatário para que alguma reparação possa ser alcançada e o esquecimento seja revertido. Ricœur (2007) discute a respeito de um dever de memória que se constrói diante das tentativas de apagamento do passado, o qual surge na relação com o outro, naquilo que da memória coletiva se imprime na individual. Por esse viés, tomar a palavra por aquele que não pode fazê-lo e trazer à tona o passado silenciado também é uma maneira de pagar um tributo a quem foi parte da comunidade e, de certo modo, contribuiu com a construção do presente no qual se está inserido. Nessa chave é que está inscrita a atitude de Vanja ao abrir espaço, no interior de sua própria história, para a trajetória de Fernando, apesar da dificuldade que existe no ato de recontar uma experiência da qual não se é detentor.

Há, nesse movimento, uma modalidade de deslocamento observada por Cury (2020) em diversos romances brasileiros contemporâneos que trabalham a questão da ditadura. Trata-se de um distanciamento temporal que se coloca entre a memória recuperada e transformada em matéria narrada e a posição do narrador, situação na qual o passado é recontado de forma intergeracional. O próprio contexto de produção dessas obras já é marcado por um dado temporal que as insere em uma nova geração de narrativas que abordam os acontecimentos décadas depois, indicando uma mudança no olhar e na tradução da experiência que se associa, em grande parte, à passagem do tempo e seu efeito sobre a percepção do vivido.

Azul corvo compõe essa gama de narrativas posteriores ao período ditatorial e a questão do distanciamento opera tanto no cenário de escrita da obra – pela posição de Lisboa em relação ao evento ficcionalizado – quanto pela construção da experiência no interior do enredo, a qual se dá pela via da transmissão. No romance, as vivências de Fernando ganham forma narrativa pela voz de Vanja, que pertence a uma geração posterior àquela que atravessou os anos de chumbo. À memória que se organiza por esse processo, Marianne Hirsch (1992-93, p. 8-9, tradução minha) dá o nome de pós-memória, originalmente *post-memory*, um híbrido entre o factual e o ficcional:

[..] é distinta da memória por uma distância geracional e da história por uma profunda conexão pessoal. A pós-memória deve incidir sobre a memória,

revelando-a simultaneamente construída e mediada pelo processo de narração e imaginação.⁴⁸

Justamente por se configurar como uma herança, muito da matéria que chega ao sujeito é mesclada a uma memória fabricada pelos artefatos culturais que circulam na sociedade, fazendo com que haja um caráter imaginativo imbricado à narrativa da experiência do outro, resultante da apreensão desse conteúdo por quem narra. O confronto com fontes diversas é próprio dessa situação, levando muitas vezes a uma atualização do passado por dados obtidos posteriormente, como ocorre com as estatísticas de mortos e combatentes que Vanja acrescenta a determinadas passagens do relato sobre a guerrilha, ou mesmo trechos de cartas de guerrilheiros aos pais e matérias de jornal (LISBOA, 2014b, p. 216-217). Esse processo é resultado, no romance, das pesquisas incessantes feitas pela jovem a fim de entender aquilo que ouvia de forma fragmentada e também para ser capaz de preencher os silêncios que Fernando não traduzia.

Além disso, como ele abandonou a luta armada antes que esta chegasse ao seu limite, muito do que aconteceu após sua partida é trazido à narrativa e articulado a partir da ausência da personagem no evento, entremeando relatos oficiais a construções imaginativas que pudessem refazer, inclusive, a reação do grupo ao repentino sumiço de seu companheiro, como pode ser observado no excerto abaixo:

Chico não ouviu os gritos do comandante do destacamento, naquela manhã. Não viu os soldados saírem do posto em meio ao fogo e à fumaça. Não os viu sendo expulsos. Chico não viu Manuela procurando por ele, e o resto do destacamento, mas principalmente Manuela procurando por ele (LISBOA, 2014b, p. 249).

O compromisso com a história contada se estende para além da participação de Fernando, voltando-se a seus companheiros e a várias outras pessoas que continuaram a se envolver nas ações até quando foi possível. Assim se cumpre o dever de memória não só com seu pai-oficial, mas com muitos dos que com certeza não poderiam contar sua história por não terem sobrevivido ou por lhes ter sido negada a palavra. Narrar, nesse sentido, vincula-se à perlaboração de um luto coletivo, que permite à comunidade trazer à consciência as perdas e faltas envolvidas no evento que se rememora, a fim de que seja possível apreendê-lo, compreendê-lo e recolocá-lo na temporalidade social de maneira adequada.

⁴⁸ No original: *[...] is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Post-memory should reflect back on memory, revealing it as equally constructed, equally mediated by the process of narration and imagination.*

Por sua vez, retomando a esfera individual da memória mobilizada no romance de Lisboa (2014b), cabe salientar o modo como a apropriação desse conteúdo por Vanja e a tradução dele em um discurso ordenado articula-se à impossibilidade de seu portador original de fazê-lo por si. A narradora destaca uma espécie de imobilidade em Fernando, como se algo nele estivesse quebrado, parado no tempo, comportamento tributário da experiência vivida. A guerrilha cindiu a vida dessa personagem em dois tempos sem qualquer possibilidade de reconciliação, tamanha a violência experienciada, de modo que a dificuldade em perlaborar o passado que não se aquieta como tal provém do receio de reencontrar esse período na memória. A isso se soma a deserção por ele cometida e uma espécie de culpa pelo que poderia ser a perda da fé na luta, a opção por sua própria salvação em detrimento do grupo, ou mesmo a decisão de ter partido deixando Manuela e o amor que sentia para trás.

Ao reorganizar as lembranças na narrativa, Vanja constrói uma reflexão acerca do momento em que a mudança de ideia se instalou na mente do ex-guerrilheiro, levada até ali como espólio de um confronto com a morte. Nota-se que a representação feita insere, na tradução de uma vivência subjetiva do outro, uma construção materializada do indizível que habita a mente da narradora:

Ele não sabia que tinha aquilo dentro dele. Talvez porque nunca antes tivesse olhado a morte na cara, bem dentro dos olhos. Ele tinha ouvido falar da morte, escutado descrições, passado ao seu lado e talvez até esbarrado nela, sem saber (ops, me desculpe, sim?), e seguido andando, com o passo largo e o assobio ensolarado dos seguros-de-si. Enquanto a morte, de chapéu e sobretudo, virava o rosto e franzia a testa às costas daquele sujeito despreocupado. Mas olhar para ela e topar com os seus olhos bem abertos, sem disfarces, e com o inominável lá dentro, sustentar o arco daquela competição desigual, isso era outra coisa (LISBOA, 2014b, p. 160).

A dimensão desse enfrentamento coloca à prova todo o conjunto de crenças de Fernando, o que pode indicar a permanência desse evento como não perlaborado em sua mente, de forma que seus rastros o mantêm, de certo modo, paralisado tantos anos depois. A forma de encarar o combate, parte dos ensinamentos aprendidos, converte-se em resíduo dessa vida pregressa e chega à superfície da narração na repetição das palavras de Mao Tse-Tung: “Quando o inimigo avança, recuamos. Quando para, o fustigamos. Quando se cansa, o atacamos. Quando se retira, o perseguimos” (LISBOA, 2014b, p. 61-62, 65), as quais ritmam brevemente um dos blocos que compõem a narração sobre a guerrilha.

Ainda que por meio de outra voz, a narrativa é construída destacando a instauração desse evento na temporalidade de Fernando como uma espécie de fantasma por tudo aquilo

que nele transformou, que nele inflamou e queimou em cinzas. Nessa lógica, transmitir a experiência à Vanja – que é a detentora da palavra – é uma maneira de tentar se livrar daquilo que o assombra ao mesmo tempo em que delega uma história a quem é capaz de torná-la narrativa. De elaborá-la de uma maneira que a faça incorporar o outro e também chegar a ele.

Ao mesmo tempo, o caráter intergeracional do processo narrativo empreendido pela protagonista permite uma reestruturação conjunta do núcleo familiar que passa a constituir com Fernando, posto que integra suas diferentes temporalidades por meio do compartilhamento das experiências e do modo como a palavra as articula na narração. Além disso, permite que, na individualidade do relato, se refaça também parte de uma memória coletiva obliterada ao longo dos anos, transformando o ato de narrar em uma forma de resistência ao esquecimento e seus abusos.

4.3.3 *Todos os santos*: na palavra, um tempo para refazer os laços

A palavra como veículo de recondução ao passado se estrutura em *Todos os santos* a partir do relato de Vanessa, cujo papel de narradora está posto desde o início e traz como centro a experiência da morte do irmão Mauro, décadas antes, ainda na infância. Partindo dessa premissa, pode-se considerar que uma das necessidades que sustentam a narração empreendida por essa mulher está vinculada justamente a uma tentativa de compreender, pela via da memória, os caminhos por ela tomados ao longo dos anos e o modo como muitos deles – ou todos eles – foram determinados por essa perda arrebatadora que ficou marcada em sua trajetória.

As singularidades desse movimento narrativo, no entanto, residem no fato de que essa não é uma jornada individual, mas se organiza pelo compartilhamento de tempos e espaços, bem como pela construção de um discurso que, apesar de seu caráter monológico, quer-se um diálogo, uma troca. Isso porque, também desde as primeiras páginas, a narradora explicita a existência de um destinatário para sua fala: seu companheiro, André, o homem com quem partilhou a vida e, ainda, um pouco de morte. Uma morte. Guardada no princípio de tudo.

Diante desse contexto, a opção por uma voz que conta com sua contraparte, mesmo que silenciosa, evidencia um processo de direcionamento da narrativa o qual, embora delimite o campo de endereçamento ao especificar quem está na outra ponta do novelo de lembranças que se construirá, permite instaurar uma dimensão transitiva do ato de narrar, pois trata-se de “[...] algo que produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito, poderíamos dizer”

(ANDRADE *et al.*, 2018, p. 104). Procura-se chegar ao outro, se não para fazê-lo tomar parte discursivamente, ao menos para levá-lo a colocar-se à disposição como receptor dessa matéria, essa missiva que se desenha no relato.

O conceito de “endereçamento”, elaborado coletivamente a propósito da organização de um *Indicionário do contemporâneo* (2018), conduz à reflexão linguística sobre os usos de pronomes no interior dos textos literários construídos a partir dessa palavra que caminha de um “eu” para um “tu”, estes assumindo identidades únicas a cada ocorrência. Tal mobilização explora, como bem apontam os autores do verbete, outras funções da linguagem que não a poética – nesse caso, a conativa e a fática –, promovendo um trabalho conjunto ao articulá-las diante da necessidade de voltar o olhar para quem fala e quem ouve, tanto quanto para aquilo que é dito e como isso se dá. No caso do romance de Lisboa (2019), falante e ouvinte conjugam-se no texto pelo uso do “nós”, que se estende para pensar toda a comunhão possível entre narradora e narratário.

Em dado momento, Vanessa pondera essa escolha lexical e a coloca como uma espécie de compromisso de pensar nesse pequeno núcleo que formavam e fazê-lo manifestar-se nas palavras. Ao mesmo tempo, “Dizer nosso, nossa nada mais era que construir uma ponte, abrir uma porta” (LISBOA, 2019, p. 26), o que condiz plenamente com um dos propósitos de todo o esforço narrativo da protagonista, uma vez que essa passagem aberta poderia levá-la de volta a André, de alguma forma. Nesse sentido, os pronomes que ressoam por todo o romance mostram-se como uma tentativa linguística de simular a recuperação de um vínculo que, no presente da narradora, está esfacelado.

O domínio do verbal é constantemente destacado pela mulher como importante, ela insiste na crença de que, em diversos momentos, as palavras – ou a falta delas – mudaram sua história e a daqueles ao redor. Ao pensar sobre sua travessia do luto, ela aponta a urgência de palavras inteiras para se entender, perlaborar, enfrentar essa situação (LISBOA, 2019, p. 18). Ao falar sobre a vida íntima que construíram, as palavras forjaram-lhes um código para negar e traçar limites. Ao evocar o passado, porém, essa linguagem mostrou-se insuficiente por ter gerado uma lacuna, quando era preciso preencher o silêncio, e ter distorcido os significados no caminho entre bocas e ouvidos.

Sob essa perspectiva, tomar para si o poder de narrar e, por meio desse ato, refazer o caminho até André é primordial para colocar sua vida no lugar. Como já apontado em capítulos anteriores, o clímax do romance reside na descoberta de Vanessa sobre as condições do afogamento de Mauro e o papel de seu companheiro como algoz. Diante dessa revelação, uma vida inteira depois, a narradora usou das mesmas palavras que teceram uma existência

comum para desentrelaçar esses fios, desfazer os nós que os atavam um ao outro. Todavia, não esperava que, de fato, seu companheiro a deixasse, que interpretasse como verdadeiras e definitivas as sanções que a raiva impôs tão repentinamente ao converter o “nós” em “eu”.

Assim, a organização desse relato, quase um ano depois da partida de André, traz em seu seio o desejo de reaver a comunicação perdida, de recompor a ponte, movimento sinalizado na retomada persistente do “nós”. No interior dessa lógica, faz-se pertinente pensar em uma das principais funcionalidades que as missivas possuem: a simulação da presença. De acordo com Nora Bouvet (2009, p. 67-69), a meta da epistolaridade é suplantar a ausência a partir da instauração de um presente que diz respeito a esse momento de enunciação construído no discurso em suspenso da carta. Ao longo deste, o sujeito que fala e seu destinatário se unem novamente pelo compartilhamento de um tempo e um espaço fabricados pela palavra.

Não obstante seja questionável afirmar que *Todos os santos* se organiza como uma carta, devido à ausência de traços formais que demarquem o texto enquanto tal, é possível divisar, no modo como se instaura um presente em que André é constantemente questionado e chamado a participar do diálogo, uma construção semelhante àquela efetivada nas escritas epistolares. A persistência com que as evocações do companheiro ocorrem está atrelada a essa necessidade de torná-lo integrante do processo de narração e revisitação do passado, um tempo no qual a relação do casal ainda era estruturadora do mundo para ambos.

Nesse viés, cabe apontar que essa atitude guarda em si duas funções importantes que se delineiam no correr do romance. A primeira delas está voltada para a necessidade de, por meio da rememoração, promover um enfrentamento das perdas vividas – dentre elas a partida de André – e perlaborá-las de uma maneira que elas possam ser incorporadas à subjetividade, permitindo que a narradora atravesse a esfera de luto em que está presa no presente de sua narração. A segunda origina-se na reconstrução subjetiva derivada dessa jornada de confronto com a falta e culmina na possibilidade de refazer, nesse relato que permeia um intervalo de décadas e diversos espaços, um pertencimento que orbitava esse outro agora ausente.

Tais premissas dependem, fundamentalmente, da abertura de uma caixa de lembranças e de que Vanessa as organize do modo como sua memória permitir, situação que invariavelmente se manifesta na estrutura do relato. É nele que as lacunas se fazem notar e que os procedimentos de autopreservação são dispostos para que as feridas abertas pela morte do irmão e pelo abandono do companheiro sejam cauterizadas. Logo, uma vez mais o endereçamento da narrativa se faz importante, pois será André o ponto de apoio para as passagens das quais Vanessa não possui lembranças ou sequer tem como saber. Além disso,

como contraparte fundamental da morte de Mauro, o discurso do rapaz – sempre organizado pela voz da narradora – é essencial para que se entenda como ele também experienciou esse acontecimento divisor de águas no núcleo familiar que as personagens fundaram para si. Será nas vivências de André que Vanessa encontrará artifícios para lidar com a própria dor no momento de perlaboração do passado.

4.3.3.1 No tempo do trauma, uma outra linha de visão

A presença desse outro no interior de uma narração que toca na particularidade da vivência traumática é central e se justifica no reconhecimento, por parte de Vanessa, de que André é o responsável pela fratura inicial de seu universo particular, ao estar imediatamente implicado no afogamento de Mauro, e por seu reencontro com a experiência da perda, uma vez que ele parte deixando-a sozinha do outro lado do mundo.

Ao mesmo tempo, entende-se que se trata da organização de uma duplicidade do trauma, ainda em sua primeira ocorrência, pois Vanessa experienciou, pela primeira vez em sua vida, a morte de um ente querido e a falência de suas estruturas subjetivas, ao passo que André também enfrentou os impactos desse acontecimento de maneira direta por precisar lidar com a magnitude de suas ações infantis no silêncio e na solidão de quem carrega tamanho segredo. A não compreensão que extrapola os limites de suas pequenas consciências alia-se ao desejo profundo, porém irrealizável, de poder esquecer aquele domingo de Todos os Santos que por anos ocuparia um lugar de destaque em suas memórias. Dessa forma, o movimento conjunto de construir um retorno ao passado como meio de repassar as dores é algo que, em dados momentos, foi posto em prática no cotidiano do casal para, logo em seguida, ser evitado com igual afincio, até o derradeiro momento em que a narradora coloca tudo em cena uma última vez, por si e por seu companheiro.

Pode-se pensar, por esse viés, em uma perlaboração que atende à necessidade individual da protagonista, mas se constrói sobre todas as tentativas conjuntas de rememoração do trauma que permearam a vida compartilhada com André. Por essa razão, dentre as lembranças que seleciona e elenca em seu relato, algumas trazem conversas com o rapaz sobre aquela tarde, tão distante no tempo e tão latente na memória. Há uma sede de entender o que Mauro, peixinho nadador, fazia na água desobedecendo as regras dos adultos. Depois de todas as verdades esclarecidas, olhar novamente para esse quadro de anos em que o menino discretamente se fizera pauta das conversas possibilita que Vanessa arrefeça a raiva

que tantas vezes sentira do irmão e, ainda, leia os sinais, perceba o que havia nos silêncios do companheiro que nunca dizia tudo o que sabia.

Nesse sentido, a janela temporal que há entre a perda vivida na infância e o momento da narração é primordial para que o ocorrido seja avaliado com toda a atenção que exige. Faz parte do processo de perlaboração da memória traumática a atribuição de significados em um momento tardio, *a posteriori*, em que novos contextos se inserem na reconstrução desse passado e engendram sentidos que antes não seriam passíveis de serem construídos, pois exigiam tempo para serem assimilados e trabalhados na subjetividade do indivíduo (ROUDINESCO, 1998, p. 32). No caso de Vanessa, não somente a temporalidade precisava ser outra, mas o distanciamento propiciou, ainda, a justaposição de uma percepção diversa do mesmo evento à sua, levando-a a dispor de uma perspectiva para a construção de seu relato que se faz pela mediação dessas duas formas de ver o ocorrido.

Diante dessa conjuntura, observa-se, no romance, que a matéria narrada pela protagonista é proveniente, muitas vezes, de arsenais que não lhe pertencem e que são por ela assaltados na tentativa de recompor passagens que sua memória se mostra incapaz. Esse é o caso das lembranças nas quais o luto de seu pai Jonas é discutido, pois, estando em Recife, esse período não lhe era acessível exceto pelos relatos feitos por outras pessoas, como Isabel. Tal conjugação de recortes do passado faz com que parte da história seja narrada por outras vozes, incorporadas pela narradora à sua, ampliando as origens de seu conteúdo. Todavia, esse movimento é utilizado por Vanessa para bem mais do que preencher as lacunas de sua história.

Por meio dessas figuras que tomam parte no enredo, surge uma manipulação da etapa de reconstituição do trauma, uma vez que, como detentora da palavra, a narradora desvia o olhar de sua experiência pessoal e suplanta o espaço a esta reservado com as vivências de terceiros. Como discutido no primeiro capítulo, pouco se sabe sobre as formas encontradas por Vanessa para lidar com a morte do irmão e o luto subsequente. Esses momentos são espremidos entre lembranças maiores nas quais o esmorecimento de seus pais se desenha de modo detalhado (LISBOA, 2019, p. 35-38). O mesmo ocorre com sua ida para Recife, em razão do estado psicológico de Teresinha, já que os trechos reservados à memória da mudança se resumem a poucos apontamentos sobre a troca de escola e o modo como essa novidade a ajudava a não pensar tanto no irmão (LISBOA, 2019, p. 38).

O único momento em que Vanessa se permite narrar sua própria experiência é quando retoma o velório de Mauro, marcado pelo espanto e pela irrealidade de tudo que a cercava, percepções que reforçam a ideia do trauma como algo que se encontra aquém da compreensão

por colocar à prova as noções de real. Nesse trecho de pequena extensão narrativa, a mulher relembra a incompreensão sentida e o caminho que encontrou para não bater de frente com esse sentimento inapreensível:

Mas entendi - e não sei como, porque ninguém me explicou - que o jeito que eu teria para lidar com aquilo era receber tudo sem filtro. Era deixar que aquela irrealidade/hiper-realidade me atravessasse como quisesse, o quanto quisesse. Se nada daquilo fazia sentido, eu não ia meter um sentido em nada daquilo. Eu ia ficar boiando no sem sentido até que um de nós dois se cansasse (LISBOA, 2019, p. 31).

À parte disso, a perda de Mauro perpassa o livro como uma espécie de fantasma, de resquício do passado traumático, mas não chega à superfície da narração da irmã com toda sua crueza – como poderia ser esperado pelo leitor –, uma vez que o filtro retirado por ela ao receber seus estilhaços é colocado novamente sobre seus olhos no momento de narrar. Como mecanismo para evidenciar os possíveis conflitos vividos no dia da morte e nos que se seguiram, a narradora recorre à figura de André, trazendo para essa perlaboração conjunta as memórias pertencentes a ele, como se as transformasse em um escudo para protegê-la de um confronto direto com o que precisa ser expurgado de seu íntimo. Por sua vez, recortes da infância anteriores à tarde de Todos os Santos retomam o convívio do casal de irmãos e constroem um painel de felicidade e de brincadeiras o qual é incorporado ao discurso pela narradora sem que haja dificuldade ou mesmo sem valer-se de terceiros para que ganhe forma.

O desvio do olhar que opera nesse processo, por vezes, está vinculado à inserção de outros elementos que levam a discussão a pontos distintos da figura fraterna, como ocorre quando pensa sobre a cidade e, ao constatar que ela lhe tomara algo precioso, contrasta essa falta à beleza do lugar: “O Rio de Janeiro me roubou um irmão. Mas de todo modo, André, os flamboyants se incendiavam no verão, aquela exuberância capaz de deixar a pessoa meio tonta” (LISBOA, 2019, p. 29). A reflexão chega a tocar a ferida, mas nunca se detém, da maneira como poderia, em função de uma resistência psíquica que se converte na tentativa de suplantar uma imagem negativa por outra cujo valor, em sua memória, é o oposto.

A divisão instaurada pela morte se traduz, na dimensão discursiva, por essa impossibilidade de tecer uma narrativa de si, por meio das próprias lembranças, precisando recorrer à intimidade do outro para fazê-lo enquanto arreda o olhar de seu passado. Todavia, esse deslocamento da narração não se dá necessariamente pela passagem da voz ao outro (PIGLIA, 2013), mas por uma fabulação em torno da memória alheia, ou seja, por uma mobilização dessa memória articulada a um quê imaginativo que a constrói de uma

perspectiva singular, em que os fatos narrados são trabalhados por uma atualização temporal que atribui aos atos significados e conjecturas de um tempo presente.

Logo, as lembranças de André, que compõem parte significativa do relato, surgem nessa comunicação como uma matéria recriada por Vanessa de acordo com sua apreensão. Essa atitude se torna perceptível na passagem em que o próprio assombro do trauma é suplantado pelo espanto de André-menino:

[...] talvez você de vez em quando se lembrasse daquela noite no quarto com Isabel, os dois sem saber onde colocar o seu espanto. Sem saber o que fazer com o tamanho assombroso do que acabavam de viver. Era como quando se sentavam na primeira fila de um cinema lotado e o filme ficava o tempo todo fugindo do seu campo de visão. Filme demais para espectadores tão pequenos (LISBOA, 2019, p. 23).

A ponderação sobre como esse evento tornou-se conflituoso na mente do menino é resultado de um salto temporal e, principalmente, de um conhecimento recém-adquirido da verdade que, mesclados, compõem uma nova visão da noite que se seguiu à morte inaugural de suas vidas. Na impossibilidade de dizer sua noite ou de usar a lembrança de seu companheiro apenas, ela cria algo no entremeio disso.

Assim, o trauma de Vanessa se enreda ao de André em uma narrativa que se quer tão compartilhada como fora a vida dos dois juntos. Na própria narração, muitas das lembranças se iniciam pela voz do rapaz, por meio do discurso direto que se encaixa entre as demais construções, mas seu desdobramento se dá por um deslizamento dessa voz que é novamente tomada pela narradora, dando continuidade à lembrança por uma perspectiva diversa, afastada da ação central, como uma simples testemunha. Esse distanciamento é frequente e representa a própria oscilação das memórias que ora pertencem a um e ora a outro, exigindo ajustes imaginativos para que a mulher possa contá-las com propriedade.

Nesse processo, inúmeras passagens que remetem ao passado do companheiro são descritas pela narradora acrescidas de uma ambiguidade que atende à disseminação de índices, recorrente no trabalho de Lisboa. De modo sutil, pois tornam-se claros apenas quando confrontados com o segredo da morte de Mauro, certas conversas são lidas pelo sentido duplo que assumem no quadro maior da narrativa, a exemplo do comunicado de André à mãe, na manhã seguinte à fatalidade no clube, em que diz ter feito “um acidente” (LISBOA, 2019, p. 24); quando Lia notou o lençol molhado e o colchão úmido, compreendeu se tratar de uma ocorrência noturna que, por acaso, o menino sempre denominava assim, como “acidente”. Porém, no interior de uma narração atualizada pelo tempo e construída à sombra do trauma, a

escolha de palavras de uma criança de nove anos ganha uma nova camada de sentido que aponta justamente para o reconhecimento de uma espécie de culpa diante da morte do colega.

Uma vez mais, portanto, essa ressignificação cumpre tanto um papel de permitir a perlaboração do passado por parte de Vanessa – mesmo que seja pautada por certas omissões de sua parte, mantendo o traumático ainda encoberto em dada medida – quanto opera um movimento semelhante em favor do choque vivido por André, como se, por meio de suas palavras, a narradora estivesse acertando as contas no lugar desse companheiro ausente. Nesse viés, o estabelecimento de um diálogo entre os dois é também uma forma de ajustar o descompasso que surgiu no presente de ambos em razão desse passado escondido, segregado nas dobras do tempo. Por isso, a reconstrução das lembranças do rapaz é marcada por um teor compreensivo que coloca sempre, em primeiro lugar, o quão complexa e assustadora toda a situação fora para o menino. Todavia, esse intento só se completa se a palavra chegar até o outro, que, no presente, encontra-se ausente, distante no espaço e também na afetividade.

4.3.3.2 No tempo presente, uma inundação

A partida de André, após a confrontação de Vanessa sobre a verdade acerca da morte de Mauro, configura-se como uma das ações diretamente responsáveis pela centralidade da personagem no relato. Esse acontecimento motiva a narração no formato que assume – endereçado a outra pessoa – e com o propósito que lhe é atribuído, pois, acima de tudo, desenha-se como uma segunda perda à narradora e exige, portanto, uma perlaboração.

Nesse sentido, a gravidade do segredo descoberto é suficiente para desestabilizar a subjetividade da protagonista, a duras penas reconstruída pelo reacomodamento de seus afetos ao longo dos anos, visto que esse processo se deu, principalmente, por meio de uma relação tecida com André, sustentada no compartilhamento de uma trajetória marcada por aquela tarde de domingo cada vez mais distante no tempo. Como ela mesma ressalta algumas vezes ao longo de seu relato, foi a morte do irmão que os levou até o presente, com a vida que tinham, e deparar-se com o fato de que seu companheiro fora responsável por isso é como encontrar uma rachadura no alicerce desse refúgio que ergueram ao seu redor.

As memórias desse passado, então, voltam à superfície e mostram-se ainda dependentes de um enfrentamento, demandando outra ressignificação diante dos fatos que se apresentaram à narradora. O confronto com André e a repentina partida no dia seguinte, sem aviso nem adeus, acrescentam uma nova camada a essa matéria guardada e revolvem as águas da consciência de Vanessa, tornando-as turvas e inquietas novamente, tanto tempo depois. É

propício pensar nesse elemento da natureza como algo que dita, de certa forma, a memória traumática da protagonista, para além das significações que assume no contexto de vida e morte abordado no capítulo referente ao luto, pois está fortemente vinculado às duas personagens cuja ausência é vivida e, ainda, configura-se como o marco de um segundo momento traumático.

Tanto Mauro quanto André podem ser observados por sua relação com a água. O primeiro era um menino-peixe, mas não pode se desvencilhar de uma morte trazida por esse elemento mãe. O segundo, por sua vez, antes mesmo de adquirir hábitos aquáticos, de mergulhos matinais em toda e qualquer água que se mostrasse à disposição, fora declarado, por uma vizinha que cuidava frequentemente dele e de Isabel, como filho de Iemanjá, a Senhora Rainha das Águas (LISBOA, 2019, p. 32). Essa ideia ressoa na narrativa pela inserção de versos de um ponto dedicado à divindade, ouvido pelo casal durante uma travessia de barca até Niterói, no dia que é retomado na memória de Vanessa como o primeiro na relação do casal.

O recorte desse ponto, marcado por “Pescador pegou o veleiro e foi pescar no reino de Iemanjá” (LISBOA, 2019, p. 11, 81, 89, 147), produz um eco que atravessa toda a extensão da narração, manifestando-se pela primeira vez na página inaugural do romance e findando suas aparições no parágrafo que arremata o relato, em que finalmente é revelado o desfecho da canção no qual o “barquinho voltou sozinho, sereia levou pescador para o fundo do mar” (LISBOA, 2019, p. 147). A dada associação da filiação de André a Iemanjá, quando posta ao lado de uma incessante repetição dos versos, delinea uma simbolização da personagem na figura do pescador, fazendo com que a partida do rapaz seja retomada como um mantra a cada nova menção do ponto e sua ausência, no presente da narração, seja confirmada pelo retorno do barco vazio. Uma vez mais, um afeto tragado pelas águas.

Sob a perspectiva de um movimento perlaborativo do trauma – que aqui se reafirma nessa nova ausência imposta à protagonista –, a repetição aponta o que há de residual, aquilo que escapou e, à espera de uma tradução pela memória, manifesta-se até ser compreendido em sua urgência. Nessa chave, ainda que a narradora esteja atendendo a essa necessidade íntima de se reorganizar subjetivamente e o relato seja parte do processo, trazer reiteradamente o verso sobre o pescador e Iemanjá presentifica no texto a latência traumática da perda que escapa à racionalidade do trabalho formal proposto pelo ato de narrar e entrelaçar os recortes de memória em um todo coeso.

Ao mesmo tempo, a repetição insere, no trançado da memória representada narrativamente, um fio único que se entende do princípio ao fim, criando uma espécie de veio.

O mesmo pode ser observado pela recorrência da cena de inundação, evento que marca o confronto com André e a última conversa que partilharam. Esse acontecimento, configurado como clímax dos fatos narrados, desenha-se ao longo da narrativa pela aparição de trechos nos quais a tempestade e a enchente provocada pelo rio Manawatū são anunciadas, antecipando a narração integral dessa noite:

O Manawatū em algum momento ia inchar feito um bicho que estivesse engolindo a presa. Num dos invernos que ainda estavam guardados no nosso futuro. Ia derramar a sua água por cima das margens, violento, e alagar essa cidadezinha pacata, despreziosa (LISBOA, 2019, p. 25-26).

O rio e seus movimentos performam, no discurso, um reflexo da ação traumática que a consciência de Vanessa tem dificuldade de perlaborar, escoando pelas palavras tanto na retomada de sua grande fúria quanto no uso de expressões como “engoliu” e “inchou” (LISBOA, 2019, p. 11), sempre vinculadas à presentificação dessa noite em específico, mas que se estendem a diversas outras águas, inclusive às da baía de Guanabara que inchavam formando um “monstro bissexto”, uma onda potente ao ponto de receber o nome de Besta (LISBOA, 2019, p. 81). Como em uma inundação, essa miríade aquática invade a narração de Vanessa em um vai e vem que faz de sua memória um mar agitado, capaz de afogá-la.

Nessa perspectiva, a ondulatória criada pelas lembranças gera uma justaposição de tempos que se enredam um no outro, organizando uma rede de passados no centro da qual o presente da narração – em que a protagonista se encontra só, na casa antes preenchida também pela presença de André – dita ritmos que se marcam nas repetições encaixadas no fluxo dos recortes de memória recuperados pela narradora. Há um passado primordial, que acompanha a infância de Vanessa e a entrelaça à do companheiro, cuja progressão possui uniformidade. A este, intercala-se um segundo passado, mais recente e que diz respeito à vida adulta do casal e ao tempo vivido na pequena cidade litorânea da Nova Zelândia, às margens do Manawatū. Esses dois tempos são entrecortados pelo presente solitário, no qual as reflexões sobre a partida do rapaz se mesclam a questionamentos sobre a vida e os caminhos que ela toma.

A união dos diferentes passados se dá apenas quando a narrativa alcança a última viagem ao Brasil e os dias que antecedem o conflito entre as personagens. Nesse ponto, a infância e a vida adulta se reencontram e, também na memória, os fios se enozam fechando a tecitura. Isso porque tudo o que se gestava desde a tarde de Todos os Santos finalmente encontra vazão pela revelação da verdade. Interessante observar que esse é o momento em que todas as ambiguidades geradas no discurso de Vanessa assumem seu significado oculto, sinalizando uma segunda história que se desenhava desde as primeiras lembranças

reconstruídas por sua voz. De maneira semelhante, a cena da partida de André só pode ser elaborada narrativamente em toda sua completude, trazendo a chuva, a enchente e a manhã seguinte, após reconstituídos todos os caminhos que os conduziram até ali.

Entende-se, então, que o processo de levar a situação traumática à consciência demanda não somente a visita ao passado, mas também sua ordenação linguística – da maneira que for possível – para que haja uma construção da experiência na forma de lembrança, de fato. É preciso juntar os fragmentos, o que foi contado por André e aquilo que foi lembrando por ela, para que daí se erga uma história que sirva de prova de realidade à mente ainda em luta com as ausências desenhadas em sua vida. Nesse sentido, a narrativa edificada por Vanessa cumpre uma finalidade última no interior da apreensão da falta: forjar um abrigo para sua subjetividade, no qual possa reviver, apesar da dor, o tempo compartilhado, o único que existe para ela.

4.3.3.3 Um pertencimento que se refaz na palavra

Nota-se que a narradora se vale da maleabilidade da memória para erigir esse monumento que é seu relato. Certa vez, dissera-lhe André que “[...] o passado é variável [...] Bambo, não depende da memória [...] As coisas mudam quando a gente se lembra delas” (LISBOA, 2019, p.42), algo que se traduz pelo novo olhar atribuído às passagens marcadas pelo rastro da verdade. Nesse sentido, todas as lembranças trazidas à luz são novas, ressignificadas pelo valor da perda recente do companheiro e aquilo que ela representa. São, ainda, permeadas pelo anseio de tentar compreender a perspectiva do outro e fazer-se ciente do caráter traumático que o passado também assumiu para ele, conduzindo-se a uma atitude conciliatória que possa apaziguar o ódio sentido e dar lugar ao afeto antes vinculado a essa figura essencial em sua vida.

Para Vanessa, André assume um papel duplo que tensiona os afetos a ele direcionados, pois porta em si uma face de amante e outra de algoz. Não por acaso, atribui-se a ele certa centralidade no relato, posto que parte do tempo da infância da narradora é, como já dito, suplantada por memórias a ele pertencentes. Esse espaço tomado pela personagem, demarcado inicialmente no endereçamento da narrativa e expandido pelo entrelaçamento dos passados, aponta uma dimensão importante da narrativa que é o pertencimento e seu deslizamento. Em função dos vínculos rompidos com a morte de Mauro e a reestruturação do núcleo familiar, a protagonista encontrou, na figura desse meio-irmão nunca visto como tal, um novo abrigo e, diante da constante perda do lar, nele fincou raízes.

Essa particularidade, que explica o permanente trânsito do casal e o tardio estabelecimento em um lugar distante de tudo e todos, faz com que a fratura subjetiva experienciada novamente com a partida do rapaz a faça sentir-se náufraga, destituída de terra e norte uma vez mais, sensação que encontra representação na pintura que ganhara do companheiro décadas antes, em que há uma figura antropomorfa, algo entre mulher e pássaro, cujos contornos fazem-na parecer como se “[...] estivesse no processo de se fazer ou se desfazer, com os átomos todos esvoaçando ao seu redor, ainda incertos sobre que lugar ocupar” (LISBOA, 2019, p. 79). A indeterminação de lugar, que há muito havia vencido, manifesta-se novamente e traz à memória o regalo ainda guardado, resquício de uma vida que já não possui mais. O mínimo foi deixado para trás nessa partida, do pouco que possuíam ficaram os espaços vazios nas gavetas, armários e estantes (LISBOA, 2019, p. 142), e o “nós” se desfez como laço desatado.

Sob essa perspectiva, a reconstituição do passado pela memória, além de permitir que a perda seja entendida pela consciência como tal, torna-se a única forma de reaver o outro. Por isso, Vanessa agarra-se às palavras e ao mundo que elas permitem relembrar:

Décadas passadas, porém, estou aqui sozinha num dos lugares mais remotos do planeta, este lugar que era um projeto nosso, perguntando-me o que foi feito de você. Retornando ao nosso tempo compartilhado e aos nossos mundos compartilhados para ver em que momento teria sido possível segurar com mais força essas estruturas que fomos erguendo e nas quais acreditamos com tanta honestidade, por mais modestas que fossem. Abraçá-las e não deixar que ruissem (LISBOA, 2019, p. 15).

Ao longo de seu relato, porém, a mulher entende que lembrar é mais do que parece, pois revisitar as memórias é também descobrir o quanto de ficção e de verdade há em cada uma delas. O jogo entre memória e esquecimento que entra em cena nesse processo se dá nesse trabalho de seleção posto em prática quando se constrói um relato do passado. Como afirma Ricœur (2007, p. 455):

Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva. [...] As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diretamente os protagonistas da ação assim como os contornos dela.

A reflexão do filósofo acerca da historiografia e de seu processo de escritura pode ser lida à luz da ação individual de Vanessa que busca, também, narrar o ontem para transformar

o hoje de alguma maneira. Em seu caso, a estratégia de deslocamento do olhar e da voz, e a construção de ambiguidades atendem, ainda, no momento de perlaboração de sua perda, à tentativa de recriar uma última conversa com André, na qual às lembranças é acrescida uma camada de compreensão que, sob a forma da palavra, permite colar novamente os fragmentos dessa vida fraturada e refazer seu abrigo. Por essa razão, em sua nova narrativa, diálogos que nunca ocorreram são imaginados e respondem a anseios íntimos, como quando ela retoma, uma segunda vez, a conversa interrompida entre o rapaz e a irmã, completando o que foi silenciado da parte de cada um e apaziguando a culpa de um André-menino da mesma forma como gostaria de poder ter feito antes de sua partida (LISBOA, 2019, p. 138).

Narrar, então, torna-se uma busca por remediação e, de alguma forma, pelo exercício do perdão – algo que não pode ser feito na solidão, pois requer um interlocutor (RICŒUR, 2007, p. 494). Embora não tenha sido a narradora quem sofreu diretamente a lesão a ser perdoada, ela se sente na posição de procurar essa prática porque também se vê como prejudicada diante da verdade ocultada, principalmente pelos anos de vida colocados à prova em razão desse segredo. Assim, simular uma última conversa com o parceiro é buscar sua capacidade de perdoar, o que se dá pelo reconhecimento de que André-menino foi vítima de suas próprias ações e carregou o peso que elas lhe imputaram no restante de seus dias. Tal movimento é, ainda, uma forma de perdoar a si mesma, pelas palavras ditas, pelo silêncio que poderia ser mal interpretado e por ter-se permitido deixar o companheiro partir.

Por organizar seu relato como uma narrativa que reescreve, de certo modo, a vida do casal, a narradora reconstrói o tempo e o distende nas lembranças mais queridas, nos “momentos mascotes” que continham todo o afeto partilhado entre eles. A tarde na praia, assistindo às ondas do mar revolto, a tarde de sexo em uma das primeiras semanas juntos e, já em um passado mais recente, a noite de nevasca em meio à floresta com a Via Láctea brilhante no céu. Narradas detidamente, essas passagens fazem frente àquelas contendo as extensas e intensas conversas com Isabel e André, ambas contadas em detalhes pelo peso que possuíam em sua história. O trato no tempo das memórias, a velocidade com que chegam e passam pelo relato atende à ânsia de se concentrar no fundamental, naquilo que precisa de fato ser retido e revivido. O passado, mesmo feito de recortes, ocupa a extensão do romance em quase sua totalidade, abrindo poucas brechas para o presente. Seja o período da infância, da adolescência ou mesmo os primeiros anos passados à beira do Manawatū, é a narração desses momentos que assume destaque no relato, pois importantes são os espaços ocupados ao longo desses anos todos e não a casa vazia na qual a voz de Vanessa ressoa.

Em contraposição, o presente da narração surge apenas em pequenas doses, nas quais fatos pontuais do ano de 2016 são passados em revistas e comentados. O hoje interessa apenas enquanto momento no qual se constrói o relato do ontem, que é o tempo fundamental. É o tempo das reflexões, dos questionamentos, existindo como ponto de ancoragem de todo o movimento retrospectivo empreendido na narrativa. Nele estão os restos, o ramo de flores secas que ainda descansa sobre a mesa de centro (LISBOA, 2019, p. 73) e que lembra à narradora o peso que sua delicadeza carrega como resquício de um afeto que o colocou ali. Por isso, o presente é condensado, comprimido no aperto da mão que tenta segurar a temporalidade suspensa do diálogo, da simulação do reencontro com André.

Para Vanessa, “permanecer significa não interromper o fio narrativo” (LISBOA, 2019, p. 107), consequência natural de quando se rompe vínculos, por isso, tomar a palavra é resistir ao fim de uma história conjunta, ainda que entenda que não existe mais um “nós”. No tempo de seu passado, essa parceria perdura e, nesse sentido, lembrar-se e narrar é refazer os caminhos que a levam ao outro, é retornar ao centro de seu mundo, reaver seu território. Por meio do ato discursivo, é a própria figura do companheiro que se refaz e mantém-se presentificada nas reiteradas evocações, tornando-o tão protagonista desse relato solitário quanto ela própria. Esse momento em suspenso, à parte de qualquer tempo ou espaço que não seja o do relato, transforma-se em um relicário da vida que não existe mais, exceto pela memória, tornando possível à Vanessa a realocação de sua pertença náufraga, dessa vez na única versão de André que permanece a seu alcance: aquela forjada por suas palavras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE MORTE E CURA, CARTOGRAFIAS SE (RE)DESENHAM

O mito de invenção da escrita, apresentado por Platão nos diálogos de *Fedro*, coloca em cena a dimensão ambígua assumida por essa técnica e o modo como a memória se torna palco de um conflito entre o conhecimento verdadeiro e aquele respaldado na repetição de um discurso que não está inscrito na alma de quem o reproduz. Nessa breve narrativa, o presente que Teuth entrega ao rei como um bem precioso, capaz de tornar os homens mais sábios ao curar o esquecimento, é recusado pela propriedade nociva que carrega, uma vez que possibilita um enfraquecimento das capacidades mnêmicas ao criar um suporte a elas. Assim, a dupla face da escritura instaura, na obra platônica, o caráter dialético do *phármakon*, o remédio que mata, o veneno que cura.

Em su' *A farmácia de Platão*, Jacques Derrida (2005) toma o diálogo entre Fedro e Sócrates como ponto de partida para uma discussão em cujo centro estão a potencialidade do *phármakon* e seus desdobramentos nos escritos de Platão. Há uma obscuridade nesse elemento que perpassa a sua substancialidade, uma vez que, enquanto mistura natural, pode produzir efeitos adversos, agindo de forma benéfica no organismo ou provocando sua falência. Essa essência incerta se mantém também no campo lexical, posto que o termo grego admite traduções que lhe conferem, ao mesmo tempo, sentido de remédio e de veneno. Trata-se, portanto, de um componente que encerra em si a dualidade primordial de vida e morte:

Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico.

[...] A essência ou a virtude benéfica de um *phármakon* não o impede de ser doloroso. [...] Esta dolorosa fruição, ligada tanto à doença quanto ao apaziguamento, é um *phármakon* em si. Ela participa ao mesmo tempo do bem e do mal, do agradável e do desagradável. Ou, antes, é no seu elemento que se desenham essas oposições (DERRIDA, 2005, p. 46-47).

Uma constituição como essa, contudo, é justamente o que confere força ao uso que Derrida (2005) faz dessa ideia, conceitualizando-a para pensá-la, ainda, como a própria origem das oposições. O filósofo estabelece um raciocínio no qual opostos como fala/escritura e memória/esquecimento, dentre outros que se desenham no pensamento platônico, inter-relacionam-se em um movimento que se constrói a partir do espaço proporcionado pelo *phármakon*. Isso porque, em sua ambivalência, ele não é essencialmente uma ou outra coisa, mas molda-se em seu uso e assume, por essa razão, o papel de esfera na qual a ação se desloca entre os dois pólos.

Sob essa perspectiva, a discussão iniciada em torno da escrita como *phármakon* é passível de ser descentralizada, a fim de que esse elemento possa se converter em máscara a ser assumida por outros fazeres que, semelhantemente, comportam-se de modo dual, levando o indivíduo que deles faz uso a experienciar a fruição necessária e conflitante apontada por Derrida (2005). Assim, é possível pensar por essa lógica o próprio ato de narrar, do qual fazem uso a transmissão da experiência e a reconstrução da subjetividade, já que a mobilização da memória, essencial a essa atividade, demanda um reencontro com o passado que não se constrói somente de boas lembranças, mas também entrega ao sujeito o sabor amargo que compete a toda existência.

A recuperação das vivências pela memória é um passo fundamental para se pensar a narração como estratégia de reorganização subjetiva que permite ao indivíduo seu reconhecimento como tal e sua localização no seio da comunidade que habita. Desse modo, o narrar se constitui, ainda, como ferramenta para a travessia de períodos de desagregação íntima como aqueles provocados pela ocorrência de um trauma, uma vez que é por meio da palavra que se efetiva a perlaboração da memória traumática, conduzindo seu portador a, gradativamente, desbloquear essa experiência para que possa processá-la. Nesse sentido, o trabalho discursivo construído em tal movimento assume integralmente o papel de *phármakon*, visto que se organiza como espaço no qual as potencialidades de cura se entrelaçam ao perigo escondido nas dobras desse confronto com o vivido. Trata-se de um procedimento dispendioso, que exige tempo e coloca o sujeito diante de uma instabilidade sustentada pelo progressivo reencontro com a dor, no qual se gesta, paradoxalmente, a possibilidade de se desvincular dela. Para cauterizar a ferida, é preciso, pois, encará-la em sua gravidade.

Esse experimento incerto de cura se delineou na presente tese por meio da trajetória das personagens de Adriana Lisboa, sujeitos que se veem entre a necessidade de atravessar o trauma que viveram e o receio de confrontar a ruptura de sua identidade e a insistente sombra da dor que recobre seu espírito. Nas narrativas aqui estudadas, esse caráter traumático está vinculado à morte de um ente querido e se converte em motor para o desenvolvimento dos enredos, fazendo com que as ações do tempo presente orbitem esse acontecimento por meio de uma memória que o mantém vivo no cotidiano. Tal conjuntura é tributária da forma como a perda promove uma desestabilização da estrutura psíquica, interferindo no que Parkes (2009) chamou de “mundo presumido”, uma espécie de configuração da realidade de acordo com a qual o indivíduo se localiza na vida em sociedade.

Por esse viés, a morte de uma pessoa próxima, a quem é direcionada uma parcela considerável de afeto, provoca uma rachadura nesse “mundo presumido” e desorganiza tanto seu mapa emocional, por retirar dele uma figura importante e demandar uma redistribuição da afetividade, quanto a percepção acerca de sua função social, por lhe suprimir o papel que desempenhava na relação com o ente falecido. Aqui, uma reestruturação íntima dessa proporção foi pensada em conjunto com o processo de desligamento da libido, discutido por Freud (2011) e presente no processo de luto, pois este ocorre articulado à reordenação desse universo íntimo do indivíduo. Ambos, porém, são movimentos trabalhosos por exigirem do enlutado o enfrentamento de uma realidade na qual o outro não toma mais parte, de modo que é possível a construção de uma barreira em torno da morte, evitando seu reconhecimento e aceitação por parte do sujeito, ou mesmo tornando lenta a travessia do pesar.

Essa dinâmica do trabalho de luto está transposta para a trajetória das personagens de Lisboa e promove, nos romances contemplados no *corpus* aqui estudado, reflexões que compreendem desde uma abordagem que se quer objetiva da perda e das possibilidades que ela abre no futuro do sobrevivente, como aquela efetivada por Vanja ao decidir não ser objeto de pena dos outros, até um afastamento do sujeito em relação a todos ao seu redor, tal qual observado nas vivências de Celina e Vanessa, que usam essa estratégia para lidar com a dor. No entanto, a esfera do pesar se expande nas narrativas de *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Todos os santos*, abrangendo experiências vinculadas a outros tipos de perda que, como pontuado por Freud (2011), também demandam do ser o gradativo desligamento de seus afetos e a reconstrução de seu mundo particular. Questões como o rompimento de relações interpessoais e o abandono dos ideais são tomadas pela escritora carioca como vivências que se entrelaçam àquelas das três mulheres por se configurarem como mortes simbólicas que, assim como as reais, desenham espaços vazios na subjetividade de quem as experiencia, caracterizando-se por seu potencial igualmente traumático.

Por essa razão, é possível observar que as personagens que tomam forma nessas narrativas se inter-relacionam a partir de uma partilha do luto enquanto processo de reorganização de suas vidas e, ainda, de seus afetos. Para todas elas, no entanto, essa transformação atingiu um outro patamar, mais profundo, pois, ao passo que lhes retirou uma pessoa querida – ou mesmo uma crença norteadora –, também as colocou perante a perda de uma parte de si, uma peça que estava articulada ao conjunto apenas em função da presença desse outro: o papel social. Esses indivíduos se reconheciam em determinadas posições por conta do papel que desempenhavam na vida do ente falecido, de modo que esse posto é revogado pela morte. Vanja não sabe mais ser filha se não houver uma mãe, assim como

Celina não se entende mais como mãe sem que sua filha esteja viva, ou seja, há uma desestabilização de seus lugares na organização da comunidade que compunham, tornando-se impossível para elas se enxergarem novamente como os sujeitos que acreditavam ser. Essa situação está vinculada à lógica dos afetos que Parkes (2009) discute, pois estes permitem que o ser se reconheça no interior do grupo, mas podem promover sua desestabilização diante da percepção de que aquele que sustentava seu posto como mãe/pai/filho deixou de existir.

O esvaziamento desses vínculos é pensado por Maria Rita Kehl (2011) por uma perspectiva da própria perda de lugar, uma vez que o enlutado é destituído do posto que ocupava junto ao morto. Logo, a psicanalista diz se tratar de uma dupla perda, pois há alguém importante que é retirado do sobrevivente e esse movimento se repete com a exclusão de seu lugar no universo relacional que compartilhavam. Tal proposição de uma desterritorialização se tornou fundamental para a discussão aqui efetivada ao permitir que o olhar se voltasse para um segundo elemento de força proporcional à do luto nos romances analisados: a viagem. Todas as três narrativas compreendem, em seu enredo, um deslocamento transnacional que acompanha o processo de reconstrução das personagens e, além disso, resulta diretamente do impacto gerado pela perda no cotidiano.

Há, pois, um entrelaçamento da viagem ao processo de luto e perda, o qual promoveu uma fratura subjetiva em cada um desses indivíduos e derrubou por terra suas certezas em relação ao lugar que ocupavam no mundo, desestabilizando seu pertencimento. Nota-se que a experiência do trânsito, em função dessa premissa, está fortemente atrelada a uma espécie de segunda desterritorialização que se dá nessa quebra com o espaço de origem pela perda do sentimento de pertença, intensificando-se à medida que os sujeitos se afastam do lar e permanecem à deriva em terra estrangeira. No entanto, cada um deles está vivenciando um grau diferente do trabalho de luto, variação que faz com que as viagens se construam de modo também diverso. Assim, as relações estabelecidas com os espaços e as pessoas apontam para a forma como cada personagem planeja a própria reconstrução subjetiva, uma vez que o deslocamento e os vínculos estabelecidos organizam-se em função desse movimento.

Essa esfera do trânsito e de sua concatenação com o pesar enquanto processo sustentou-se pela discussão organizada por Nestor Garcia Canclini (2010), na qual o antropólogo sistematiza as formas de estraneidade que, no mundo contemporâneo, podem se impor aos indivíduos. Aqui, destacou-se aquela que surge antes mesmo que a pessoa saia de seu espaço de origem, não resultando de uma imersão em uma comunidade estrangeira, mas sim de um desajuste que coloca o sujeito em descompasso no interior de sua própria comunidade. Para as personagens de *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Todos os santos*, essa situação

se delinea justamente a partir da morte do outro e da perda do papel social exercido na relação com esse ente. Isso porque a ausência vai se apresentar, materialmente, na estrutura organizacional da casa e dos espaços anteriormente ocupados pelo morto, o que demanda um confronto cotidiano com o vazio dos objetos, dos cômodos e mesmo o silêncio que passa a tomar o lar. Assim, a luta diária com o luto altera a natureza do vínculo pessoal com o espaço habitado, provocando a sensação de desajuste de quem não sabe mais como se comportar diante da nova realidade.

Implícita nesse cenário, há uma questão temporal que se faz entrever na percepção do enlutado de que apenas sua vida parece ter parado ou ter mudado de ritmo. Essa constatação é tributária do tempo de recolhimento do luto, da noite que cai sobre seu ser e ali permanece, induzindo uma paralisia que custa a ser quebrada também pelo modo como o potencial traumático da morte promove uma espécie de eterno presente no qual o sujeito fica preso. Por isso, um distanciamento subjetivo se instala e, nos romances de Lisboa, manifesta-se em um deslizamento para o exterior do indivíduo, na forma do deslocamento para outro lugar. Trata-se, no caso de Vanja e Vanessa, de um movimento quase natural, como se a essas mulheres não se desenhasse outra possibilidade senão partir. Para Celina, por outro lado, a viagem só surge muito tempo depois, conduzindo-a ao entendimento de que ainda havia muito de seu luto a ser enfrentado. Nesse sentido, será o trânsito que proporcionará as condições para que as personagens reflitam sobre sua situação e os caminhos a serem seguidos rumo a retomada do controle sobre si.

Parte fundamental desse processo se dá pelo afastamento em relação ao lar, no qual o sentimento de estraneidade era demasiado forte, de modo que estar fora da comunidade possibilita que o sujeito volte o olhar para si mesmo e veja com mais clareza o lugar que ocupa no mundo. Todavia, é inegável que o trânsito intensifica a posição deslocada do sujeito por inseri-lo em um espaço outro, colocando seu pertencimento à prova pelo rompimento dos laços com suas origens, ainda que de modo temporário. Tal perspectiva permite que se observe um funcionamento ambíguo da viagem, uma vez que as experiências por ela gestadas podem configurar-se de maneiras diametralmente opostas para quem as vive por meio da solidão em terra estrangeira.

Dessa forma, é pertinente, aqui, pensar que o deslocamento age, no interior do *corpus* analisado, como um *phármakon* tal qual o ato de narrar. Essa proposição encontra respaldo na lógica de que, na esfera do trânsito, a própria partida rumo a outra terra é vista pela dicotomia do nomadismo e do sedentarismo, engendrando um jogo de percepções positivas e negativas que variam pelo modo como o olhar é programado para ler o movimento (MALKKI, 1992).

Assim, abre-se um espaço de disputa em cujo centro está o pertencimento, o qual dosa o quanto da viagem é remédio e o quanto age como veneno para cada um. No caso de Celina, Vanja e Vanessa, deixar o lar para trás é a estratégia encontrada para driblar um descompasso que as machucava, de forma que mesmo o amargo da partida não supera a expectativa de que em outro lugar haja a possibilidade de se reconstruir. Isso porque, embora se deslocar intensifique a sensação de desajuste, é na solidão e nas poucas mãos estendidas nos espaços desconhecidos que elas (re)aprenderam a depositar seus afetos, descobrindo uma forma de atravessar o luto.

O pesar, diante desse movimento, é motivador da viagem ao mesmo tempo em que dela depende para que haja o silêncio interior por meio do qual essas personagens entenderão suas novas condições. É uma relação de troca que possibilita ler o deslocamento muito mais por uma via de cura do que de toxicidade. Tal constatação é feita, ao longo das narrativas, pela reflexão empreendida pelas mulheres que, parcial ou integralmente, recontam tanto os motivos que as levaram a partir quanto a trajetória seguida por elas, de modo que os enredos desses romances se organizam a partir de um distanciamento tanto geográfico quanto temporal em relação à vivência da perda. Essa temporalidade do *a posteriori*, fundamental para a narração do evento traumático, conduz à reconstrução de um passado que está articulado a um presente, no qual se reconhece o valor positivo da saída do lar antigo, e por ele é atualizado. Ao olhar para trás, todas as três protagonistas compreendem que não poderia ser diferente, pois ficar preso à dor é, de certo modo, não completar seu luto e, nesse caso, fora a habilidade de viajar que lhes proporcionara essa consciência bem como a chance de completar a travessia em que estavam imersas.

Logo, na percepção das protagonistas, o deslocamento assume um valor positivo, ainda que em seus relatos a jornada tenha sido, em um primeiro momento, caracterizada como desagregadora. Celina se vê isolada do mundo, mas se refaz na própria estraneidade que vive, transformando a ausência de vínculos na força para continuar reerguendo sua subjetividade; Vanja constata que a chegada em outro país confirmara sua posição intermediária como um híbrido, mas essa ideia estava, em seu passado, condicionada pelo período de transição no qual se encontrava quando perdeu a mãe e precisou partir; Vanessa caracteriza a migração como um adeus, pois a casa nunca mais fica ao alcance do viajante, no entanto reconhece que retornar à terra natal é confrontar a vida que tanto ansiou deixar para trás. A relação com o lar que estava rompida no início das narrativas, em razão da morte de um ente querido e do vazio deixado por ele, dá lugar à construção de um espaço próprio no qual seus afetos possam ser refeitos e o pertencimento também.

Em *Rakushisha*, esse processo se delinea por meio da reconquista dos passos que é narrada por Celina em seu diário de viagem, ao mesmo tempo em que reedifica a figura da filha morta fazendo uso de suas lembranças. A escrita organiza a caminhada interior de reencontro ao evento traumático e os trajetos de desbravamento dos novos espaços de Kyoto pelos quais transita, alheia a tudo exceto à necessidade de fortalecer seu andar. Nesse entremeio, a memória trabalha para que, distante daquilo que sustenta a dor da perda sob o olhar da protagonista, ela possa aos poucos limpar a ferida aberta e tecer os pontos que a fecharão, ação que se dá conforme se torna capaz de pronunciar a morte da pequena Alice ao realocá-la no espaço-tempo da saudade. Dessa maneira, o lar de Celina se refaz em torno desse afeto que agora reside apenas em seu íntimo.

Em *Azul corvo*, Vanja revive, também pela memória, a busca por completar seu mapa familiar, fragmentado com a morte da mãe e a ausência de um pai. A migração para outro país foi a porta que encontrou para atravessar o período de luto enquanto descobria formas de se reestruturar como sujeito e forjar para si um novo lugar. Quase uma década depois, ao visitar as lembranças desse momento de perda, a jovem revê o modo como as vivências com aqueles que conheceu na cidade que pretendia habitar provisoriamente acabaram transmutando-a em lar, não porque nesse novo espaço foram fincadas as raízes dessa protagonista, e sim porque ali estavam as pessoas em torno das quais seu pertencimento voltou a florescer.

Por fim, Vanessa, em *Todos os santos*, encontrou no deslocamento uma rota de fuga que a levou para longe da casa e da sombra do irmão morto, transformando o trânsito em um modo de vida que a mantém por décadas em uma posição segura em relação às perdas vividas. Ao mesmo tempo, essa espécie de experiência nômade que toma para si e partilha com André engendra o processo de reconstrução de sua subjetividade, levando-a a entender que os espaços só assumem sentido diante das relações que nele são tecidas. Assim, o próprio pertencimento deixa de ser um vínculo espacial para se tornar, na perspectiva da personagem, um laço com o outro, um lar erguido no afeto que trançou sua vida à de seu companheiro.

Nos romances que compõem o *corpus*, portanto, a reestruturação subjetiva perpassa esse entendimento do vínculo com o espaço como algo maleável, que se rompe e se refaz da mesma forma que as demais relações humanas, de modo que o pertencimento se estabelece como elemento também movente, tal qual as personagens e seus afetos. Essa lógica, observada no dito recorte da obra de Lisboa, estende-se a outros escritos de seu conjunto ficcional e pode ser pensada como uma linha de força na abordagem que a autora faz do deslocamento e, ainda, na articulação deste à perda, ambos elementos centrais em suas

narrativas. Além disso, tal perspectiva demarca um trato na narração do trânsito que o coloca como elemento transformador para as personagens pela possibilidade de repensar os vínculos, os afetos e as potencialidades que o movimento adquire em suas trajetórias. Ao passo que afasta esses indivíduos de espaços familiares e os defronta com a experiência da estraneidade, torna-os capazes de assumir o controle de seus passos, o que se evidencia, também, pela tomada da palavra, nos casos em que a narração é conduzida pelas protagonistas.

Para as detentoras de voz em *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Todos os santos*, poder recontar a própria história é parte fundamental do processo de reconstrução do Eu e, da mesma forma que a consciência do teor curativo da viagem chega às personagens por essa ação, também a percepção da imprescindibilidade do narrar na travessia do pesar se delineia no próprio manuseio da palavra. Como pontuado por Freud (2010b), a perlaboração perpassa o domínio da linguagem ao levar o trauma à consciência, movimento que torna a tecitura da memória em narrativa uma estratégia para cumprir essa etapa do trabalho, visto que é por meio da tradução do evento trancafiado no íntimo do sujeito que este faz a reflexão necessária para entender seu tempo presente e como a dor o conduziu até ali. Trata-se, no entanto, de um processo que, assim com o luto, custa a ser efetivado, tanto em termos de uma economia temporal quanto emocional, pois a recordação da perda e de sua significação no universo íntimo do enlutado esbarra na impossibilidade de encará-la como real. Não por acaso, as narradoras dos romances aqui abordados só se viram compelidas a narrar anos depois de viverem a intensidade da experiência traumática.

Nesse sentido, o mesmo distanciamento que permitiu a compreensão da viagem enquanto ação essencial na vida dessas personagens age na recuperação e articulação das lembranças da perda. Com o olhar já modificado por essa experiência, Celina, Vanja e Vanessa voltam-se às transformações instituídas pela morte e pelo período de enlutamento e as reordenam segundo a coesão que esses fatos adquiriram, ao longo dos anos, diante do propósito de remontagem de suas subjetividades. Há que se notar, porém, a existência de impedimentos nessas narrativas, resquícios do embate com a memória traumática que persiste e resiste em ser laçada pelo passado, ser posta em seu devido lugar, de modo que suas fustigadas escapam ao controle do sujeito e emergem na narração em atos de repetição ou mesmo elípticos. Sob essa perspectiva, é importante destacar que a escrita se organiza de diferentes formas para alocar esse trauma em cada uma das narrativas, pois as personagens mobilizam a palavra de acordo com o presente e não a partir do passado que desejam reordenar.

Em *Rakushisha*, Celina faz uso do diário de viagem para refazer sua experiência da perda, colocando-a em paralelo com as vivências do deslocamento, já que é este o mecanismo que a levou a perceber sua imobilidade. Desse modo, as caminhadas por Kyoto se entrelaçam às passadas leves da filha, em um tempo já inacessível, e engendram, aos poucos, o entendimento dessa mulher sobre seu lugar e os espaços que ainda pode ocupar com seus pés convalescentes. Acima de sua voz, paira uma outra que a coloca lado a lado com outras trajetórias, promovendo um entrecruzamento de jornadas que são, em dada medida, pautadas pela ânsia de se refazer e (re)abrir uma rota no mundo, como no caso de Haruki – seu companheiro de viagem – e, séculos antes, do poeta Bashō. Nesse narrador heterodiegético que surge e ordena tudo está uma mão que segura, de alguma forma, a das personagens e as ajuda a caminhar; por meio dele, todas as palavras que não podem ser ditas ganham voz e estruturam aquilo que permanece, apesar da passagem do tempo, trancado no íntimo desses sujeitos.

Vanja, em *Azul corvo*, organiza um relato que recorta os anos de vivências, restringindo-se àquele primeiro, inaugural, no qual seus afetos migraram e digladiaram com um espaço tão árido quanto sua alma, saudosa do mar. Em suas palavras, a morte da mãe vem em ondas, pelas reiterações de um tempo que lhe foi tirado pelo luto, mas nunca toma forma de fato, pois é o intocável, aquilo que permanece encapsulado no ser, à margem de uma representação. Em seu lugar, surge a jornada de reorganização do mapa familiar, no qual ela coloca gradativamente as figuras que vão crescendo em sua narrativa, como Fernando – seu pai oficial –, a quem abre espaço e empresta a voz às dores. Assim, a jovem entrelaça, no discurso, uma trajetória individual à dimensão do trauma coletivo que foi a Ditadura Militar vivida pelo ex-guerrilheiro, uma ferida aberta em seu peito que precisava ser, de algum modo, expurgada pela via da linguagem, incumbência que a protagonista toma para si. Como uma espécie de monumento à ausência deixada por ele após sua morte, no presente da narração, o passado é reconstruído pelo viés da partilha de solidões e perdas que Vanja sabia ter pavimentado sua caminhada até ali.

Em *Todos os santos*, como em uma tentativa de manter o laço, Vanessa potencializa o ato de narrar para não somente refazer o tempo vivido, como também para criar um novo instante que se quer eterno, no qual seu parceiro se faz presente e divide com ela o relato de uma vida. Por essa razão, a mulher arquiteta uma narração endereçada a André, a quem evoca constantemente como se ansiasse por uma resposta. Nas lembranças que recupera de um passado doloroso, de perdas e partidas, a experiência do rapaz assume quase mais espaço do que a própria, enlaçando-as na tentativa de, ao narrar o outro, compreendê-lo e a si mesma.

Ao mesmo tempo, esse deslocamento do olhar se organiza como uma proteção na hora de traduzir o choque e a urgência de lidar, na infância, com o insondável da morte do irmão e do trabalho de luto. A essa dificuldade, soma-se, em seu presente, a complexa tarefa de enfrentar a perda de André, nova fratura subjetiva, que ressoa nas lembranças e na narração pelas persistentes e invasivas repetições da noite de sua partida, entremeada à história do casal. Pela organização de sua voz, portanto, Vanessa procura concatenar esses dois eventos para entender como pode se reconstruir mediante essas perdas que se repetem no tempo.

Diante desse quadro no qual o trauma se apresenta de maneiras diversas, o ato de narrar é mobilizado como meio de reabertura dos caminhos que conduzem à memória, como prevê a perlaboração (RICŒUR, 2007). Aqui, a junção desse trabalho ao de luto se torna fundamental, pois ambos se retroalimentam e proporcionam ao sujeito condições para que ele se torne capaz de reorganizar seus afetos e, ao mesmo tempo, reordenar seu passado pelo processamento das perdas como lembranças, deslocando-as do campo da matéria traumática. Nesse movimento, as propriedades da palavra como remédio e veneno instauram um jogo de forças que se dá pelo modo como a rememoração e a perlaboração fazem uso do confronto com a dor para se desdobrarem no plano psíquico do sujeito, ação que gera resistência e produz resíduos. Há, nessa travessia, o efeito colateral do *phármakon* que se evidencia na cicatriz da ferida e naquilo do trauma que permanece aquém da tradução, apesar de todo esforço, como pontuado por Seligmann-Silva (2007). Resta um vazio que não pode ser preenchido, ainda que tenham sido reacomodados os afetos, porque a morte é a ausência do outro, mas, acima de tudo, a perda de uma parte desse outro que habitava o Eu.

Todavia, é essa mesma perlaboração que leva o indivíduo a traçar uma nova rota rumo ao futuro, por desprendê-lo do nó traumático que embaralha passado e presente em um tempo que nunca corre. Sob esse viés, fazer uso da linguagem é reconquistar o controle sobre sua própria história e reerguê-la na direção que aprouver, trajetória que só se torna possível a Celina, Vanja e Vanessa quando elas se põem em marcha para longe daquilo que as prende no lugar da falta. Para essas mulheres, os passos, assim como as palavras, desenham uma trilha em suas cartografias íntimas, reposicionando-as no mundo que forjaram com seus afetos, um lar de laços e desenlaces, sustentado por aquilo que fica da impermanência de suas vidas partilhadas nessa nova narrativa que teceram para si.

REFERÊNCIAS

A MORTE inventada: alienação parental. Direção de Alan Minas. Niterói: Caraminholas Produções, 2009. 80 min, son., color.

ABRAHAM, N.; TÖROK, M. Mourning or melancholia. *In: _____*. **The shell and the kernel**. Edition, translation and introduction Nicholas T. Rand. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 125-138.

AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 2002. Coleção Clássicos de Bolso.

ANDRADE, A. *et al.* Endereçamento. *In: PEDROSA, C. et al.* (org.) **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 97-124.

ARIÉS, P. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos tempos. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. **História social da criança e da família**. 2. ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

AUGÉ, M. **Les formes de l'oubli**. Paris: Payot-Rivages, 2019.

_____. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 6. ed. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2007. Coleção Travessia do Século.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, R. **Diário de luto**. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. Coleção Roland Barthes.

BASHŌ, M. **Trilhas longínquas de Oku**. Tradução e notas Meiko Shimon. São Paulo: Escrituras Editora, 2016. *E-book*.

_____. **Bashō haikushū**. 34. ed. Tóquio: Iwanami shoten, 1995.

BECKER, E. **A negação da morte**: uma abordagem psicológica sobre a finitude humana. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, [197-].

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas v. 3.

_____. Experiência e pobreza. *In: _____*. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119. Obras escolhidas v. 1.

_____. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221. Obras escolhidas v. 1.

BENSIMON, C. **Todos nós adorávamos caubóis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes: 1999. Coleção Tópicos.

BÍBLIA. A T. Êxodo. In: BÍBLIA, Português. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Trad. Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 2005. p. 68-115.

BOUVET, N. E. **La escritura epistolar**. Buenos Aires: Eudeba, 2006. Enciclopédia.

BRAUCKS, N. **A diáspora interamericana em Azul-corvo, de Adriana Lisboa**. Orientador: Leoné Astride Barzotto. 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados. 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/1550>. Acesso em: 20 set. 2021.

BRAUCKS, N. C. M.; BARZOTTO, L. A. Uma narrativa contra o esquecimento: a história da Guerrilha do Araguaia (1972-1975) em Azul-corvo, de Adriana Lisboa. **Revista Memorare**, v. 1, n. 2, p. 142-156, jan./abr. 2014. DOI: <https://doi.org/10.19177/memorare.v1e22014142-156> Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/memorare_grupep/article/view/2389/1700. Acesso em 13 mai. 2022.

BRITO, R. C. **Galiléia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRUNO, N. A recepção crítica da obra de Adriana Lisboa. **Revista Investigações**, Recife, v. 32, n. 1, p. 300-318, jul. 2019. DOI: <https://doi.org/10.51359/2175-294x.2019.240809> Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/240809>. Acesso em: 15 mai. 2022.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. Ilustrações Matteo Pericoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMÕES, L. **Os lusíadas**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CANCLINI, N. G. O mundo inteiro como lugar estranho. In: _____. **O mundo inteiro como lugar estranho**. Trad. Larissa Fostinoni Locoselli. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 55-72.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2021.

CARDOSO DA SILVA, M. Pelos caminhos da memória: a rememoração em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 57, p. 209-219, nov. 2018. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-6385.83149>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/83149>. Acesso em: 26 jun. 2021.

CASAIS, A. Os estrangeiros de *Azul corvo*, de Adriana Lisboa. **Opiniões - Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**, [S. l.], n. 16, p. 278-301, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.166279>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/166279>. Acesso em: 20 mai. 2022.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 5 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 35 ed. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

CHIARELLI, S. Forasteiras – Adriana Lisboa e Paloma Vidal, percursos itinerantes na ficção contemporânea. *In*: DAFLON, C.; GARBERO, M.; SANTOS, M. D. **Agentes do contemporâneo**. Niterói: EDUFF, 2017. p. 19-170.

CONRAD, P. Medicalization and social control. **Annual Review of Sociology**, v. 18, p. 209-232, 1992. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.so.18.080192.001233> Acesso em: 20 jan. 2022.

CONTRERAS, J. **Crocodilo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CRESSWELL, T. **On the move**: mobility in the modern Western world. New York; London: Routledge, 2006.

CURY, M. Z. Memória e resistência: figurações da ditadura na literatura brasileira contemporânea. *In*: OLIVEIRA, R. P.; THOMAZ, P. C. (org.). **Literatura e ditadura**. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 59-72.

DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. 3. ed. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIDION, J. **O ano do pensamento mágico**. Trad. Mariana Vargas. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

ELENA. Produção de Petra Costa. São Paulo: BUSCA VIDA FILMES, 2012. 81 min, son., color.

EVARISTO, C. **Ponciá Vicêncio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FARIA, A. F.; LERNER, K. Luto e medicalização: gestão do sofrimento entre mães que perderam filhos. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 3, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-73312019290317>. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/biblio-1056946> Acesso em: 20 jan. 2022.

FERENCZI, S. Reflexões sobre o trauma. *In:* _____. **Psicanálise IV**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 109-117. Obras completas.

FERRAZ, D. **Enquanto Deus não está olhando**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FERRO, T. **O pai da menina morta**. São Paulo: Todavia, 2018.

FREUD, S. A fixação no trauma e o inconsciente. *In:* _____. **Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 291-304. Obras completas, v. 13.

_____. **Luto e melancolia**. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). *In:* _____. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 209-246. Obras completas, v. 12.

_____. Recordar, repetir e elaborar (1914). *In:* _____. **Obras completas volume 10**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 146-158.

_____. Carta 112 [52] *In:* **Neurose, psicose, perversão**. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 35-44. Obras incompletas de Sigmund Freud, v. 5.

FRÓES, L. Nas pegadas de Bashō. **Quatro cinco um**, n. 35, 07 jul. 2020. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura-japonesa/nas-pegadas-de-basho>. Acesso em: 20 jan. 2023.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GORER, G. **Death, grief and mourning**. Nova York: Doubleday, 1965.

_____. The pornography of death. **Encounter**, London, p. 49-52, out., 1955. Disponível em: <https://www.romolocapitano.com/wp-content/uploads/2013/08/Gorer.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2021.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HATOUM, M. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

_____. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HIRSCH, M. Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. **Discourse**, v. 15, n. 2, Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity, p. 3-29, winter 1992-1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41389264>. Acesso em: 15 jan. 2023.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

IANNI, O. A metáfora da viagem. *In: _____*. **Enigmas da Modernidade–Mundo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 11-31.

JAFFE, N. **Lili** – novela de um luto. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

KEHL, M. R. Melancolia e criação. *In: FREUD, S. Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 9-31.

_____. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009. *E-book*.

KELLEHEAR, A. **Uma história social do morrer**. Trad. Luiz Antônio Oliveira de Araújo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAPLANCHE, J. **Vocabulário da psicanálise**. Trad. Pedro Tamen. 11. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LEAL, V. M. V. **As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro**: uma relação de gênero. Orientadora: Regina Dalcastagnè. 2008. 243 f. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3569>. Acesso em: 10 dez. 2021.

LEJEUNE, P. Um diário todo seu. *In: _____*. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 257-282.

LEMINSKI, P. **Matsuo Bashô**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984

LEVI, P. **I sommersi e i salvati**. Torino: Einaudi, 1991.

_____. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LISBOA, A. **Todo o tempo que existe**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

_____. **Todos os santos**. São Paulo: Alfaguara, 2019.

_____. **Rakushisha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014a.

_____. **Azul corvo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014b.

_____. **Um beijo de colombina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

_____. **Hanói**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. **Sinfonia em branco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. **Os fios da memória**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, D. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Finatec, 2007.

MAFFESOLI, M. A pulsão da errância. *In*: _____. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 19-33.

MALKKI, L. National geographic: the rooting of peoples and the territorialization of national identity among scholars and refugees. **Cultural Anthropology**, v. 7, n. 1, feb. 1992, p. 24-44. Disponível em: https://www.uio.no/studier/emner/sv/sai/SOSANT2210/v11/Malkki_National_Geografic.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.

MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. 2. ed. Trad. Hilda Parelo Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MORIN, E. **O homem e a morte**. 2. ed. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MOSER, W. La culture en transit: locomotion, mediamotion, artmotion. **Gragoatá**, Niterói, n. 17, p. 25-41, 2. Sem. 2004. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33317/19304>. Acesso em: 15 dez. 2022.

NASCIMENTO, L. S. Imigrantes: identidades em trânsito. *In*: VAZ, A. E. A.; BAUMGARTEN, C. A.; CURY, M. Z. F. **Literatura e imigrantes**: sonhos em movimento. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, POS-LIT; Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Programa de Pós-Graduação em Letras: História da Literatura, 2006, p. 51-71.

NEVES, J. B. Um sentido para o fim: espaços migratórios e melancolia em *Hanói*, de Adriana Lisboa. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 45, p. 139-157, jan./jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018458>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/qnt9hTtKbXNvDRjBD5MCZYM/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20 set. 2021.

OLIVEIRA-CARDOSO, E. A.; SANTOS, M. A. Luto antecipatório em pacientes com indicação para o Transplante de Células-Tronco Hematopoéticas. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, n. 9, v. 18, p. 2567-2565, set., 2013. Disponível em: <https://cienciaesaudecoletiva.com.br/artigos/luto-antecipatorio-em-pacientes-com-indicacao-para-o-transplante-de-celulastronco-hematopoeticas/13140?id=13140&id=13140>. Acesso em: 23 de outubro de 2021.

PARKES, C. M. **Amor e perda**: as raízes do luto e suas complicações. Trad. Maria Helena Pereira Franco. São Paulo: Summus, 2009.

_____. Bereavement as a psychosocial transition: processes of adaptation to change. **Journal of social issues**, v. 44, n. 3, p. 53-65, 1988. DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1540-4560.1988.tb02076.x> Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/229479511_Bereavement_as_a_Psychosocial_Transition_Processes_of_Adaptation_to_Change. Acesso em: 10 jan. 2022.

PEREC, G. **Especies de espacios**. 2. ed. Trad. Jesús Camarero. Barcelona: Literatura y Ciencia, 2001.

PIGLIA, R. Uma proposta para el próximo milenio. **Cuadernos LIRICO**, n. 9, p. 1-3, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.1101>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/1101>. Acesso em: 20 out. 2022.

PINHEIRO, S. D.; D'ANGELO, B. As coisas como caquis caídos: a poética do haicai e a filosofia de Keiji Nishitani em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. **Revista Cerrados**, v. 25, n. 44, p. 113-129, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13700>. Acesso em 21 abr. 2021.

PLATÃO. **Fedro**. 6. ed. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. Coleção Filosofia & Ensaaios.

RAMOS, G. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

RANCIÈRE, J. Discovering new worlds: politics of travel and metaphors of space. In: ROBERTSON, G. *et al.* (ed.). **Traveler's tales: narratives of home and displacement**. Londres: Routledge, 1994, p. 29-37.

REES, D. **Death and bereavement: the psychological, religious and cultural interfaces**. 2nd ed. London; Philadelphia: Whurr Publishers, 2001.

RESENDE, V. V. Um mundo com fronteiras: deslocamentos e realocações em Adriana Lisboa. In: CURY, M. Z. F.; MELO, C. V. **Migração e diversidade cultural na narrativa brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2021, p. 201-220.

_____. **Em busca de um lugar: narrativas de deslocamentos e re-localizações nos romances *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Hanói***, de Adriana Lisboa. Orientador: Maria Zilda Ferreira Cury. 2020. 192 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/34295>. Acesso em: 20 set. 2021.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, J. C. **O tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ROUDINESCO, E. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUFFATO, L. **O verão tardio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANTANA, M. C. P. Luto e melancolia em *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa. **Revista Água Viva**, [S. l.], v. 3, n. 1, 2018. DOI: <https://doi.org/10.26512/aguaviva.v3i1.12193>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/12193>. Acesso em: 5 out. 2020.

SANTOS, L. P. **Figurações da morte em *Azul-corvo* e *Hanói* de Adriana Lisboa**. Orientadora: Stefania Rota Chiarelli. 2015. 157 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3018>. Acesso em: 20 out. 2020.

SARUP, M. Home and identity. In: ROBERTSON, G. *et al.* (ed.). **Traveler's tales: narratives of home and displacement**. Londres: Routledge, 1994, p. 93-104.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHUMACHER, B. N. **Confrontos com a morte**. Trad. Lúcia Pereira de Sousa. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?lang=pt>. Acesso em: 15 set. 2022.

SHAKESPEARE, W. **Vida e morte do Rei João**. Trad. Carlos A. Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.

SHUCHTER, S.; ZISOOK, S. The course of normal grief. In: STROEB, M. S.; STROEBE, W.; HANSSON, R. O. (ed.) **Handbook of bereavement: theory, research, and intervention**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993. p. 23-43.

SILVA, A. M. R.; VITORINO, D. B. (org.). **A morte inventada: Alienação parental em ensaios e vozes**. São Paulo: Saraiva, 2014.

SIMMEL, G. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, E. (org.). **Georg Simmel: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. p. 182-188.

SOUZA, R. M. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2006.

UNHCR. Ukraine refugee situation. **Operational data portal**. Disponível em: https://data.unhcr.org/en/situations/ukraine#_ga=2.72557203.148538930.1678577173-1167985869.1678577173. Acesso em: 09 mar. 2023.

VEJMEJKA, M. Viagens e leituras japonesas em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. **Brasiliana – Journal for Brazilian Studies**, v. 3, n. 1, jul. 2012. p. 313-334. DOI: <https://doi.org/10.25160/bjbs.v3i1.16742>. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/16742> Acesso em: 11 ago. 2021.

VIDAL, P. De baratas, moluscos e peixes. Sobre *azul-corvo*, de Adriana Lisboa. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. **O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 300-315.

_____. **Mar azul**. São Paulo: Rocco, 2012.

WAHL, C. W. The fear of death. In: FEIFEL, H. (ed.). **The meaning of death**. New York: McGraw-Hill Book Company, 1965. p. 16-29.

WEISS, R. Loss and recovery. In: STROEB, M. S.; STROEBE, W.; HANSSON, R. O. (ed.) **Handbook of bereavement: theory, research, and intervention**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993. p. 271-284.

ZOLIN, L. Estratégias de subjetivação na ficção contemporânea de mulheres: exílio, migração, errância e outros deslocamentos. **Acta Scientiarum**. Language and culture, v. 40, n. 2, jul. /dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v40i2.41656>. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/41656>. Acesso em: 15 mai. 2022.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANTUNES, S. P. **Um caminho a partir do trauma: o pensamento de Nicolas Abraham e Maria Torok**. Orientador: Octavio Almeida de Souza. 2003. 82 f. Dissertação (Mestrado). Departamento de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003. Disponível em: http://ppg.psi.puc-rio.br/uploads/uploads/1969-12-31/2003_a1f4203fec80b66fffa48c1b38bbd3c.pdf. Acesso em: 21 dez. 2022.

ARRUDA, R. L. C. “**A cicatriz da passagem**”: luto e viagem em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. Orientador: Cláudio Roberto Vieira Braga. 2018. 90 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília. 2018. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/33745>. Acesso em: 15 dez. 2022.

MALDONADO, G.; CARDOSO, M. R. O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 45-57, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652009000100004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/DzyPGRYMLrF9mnZxy8ZfB7J/?lang=pt>. Acesso em: 15 set. 2022.

ROSA, J. R. Trauma, história e luto: a perlaboração da violência. **Revista Tempo e Argumento**. Florianópolis, n. 10, v. 25, p. 189-327, jul./set. 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/2175180310252018289>. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310252018289>. Acesso em: 20 dez. 2022.