

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

**Pedro de Freitas Damasceno da Rocha**

**QUADROS DE VIDA, QUADROS DE MORTE:  
falência e ressurreição nas obras de Tatiana Salem Levy**

Juiz de Fora  
2012

**Pedro de Freitas Damasceno da Rocha**

**QUADROS DE VIDA, QUADROS DE MORTE:**

falência e ressurreição nas obras de Tatiana Salem Levy

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literatura e Crítica Literária, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Rose Mary Abrão Nascif

Juiz de Fora

2012

Rocha, Pedro de Freitas Damasceno da.

Quadros de vida, quadros de morte: falência e ressurreição nas obras de Tatiana Salem Levy / Pedro de Freitas Damasceno da Rocha. – 2012. 52 f.

Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

1. Levy, Tatiana Salem, 1979-. 2. Alegorias. I. Título.

CDU 801.541.251

**Pedro de Freitas Damasceno da Rocha**

**QUADROS DE VIDA, QUADROS DE MORTE:**

falência e ressurreição nas obras de Tatiana Salem Levy

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literatura e Crítica Literária, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Rose Mary Abrão Nascif (Orientadora)

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Maria Andréia de Paula Silva

Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

## RESUMO

Este trabalho se debruça sobre as obras de ficção da escritora Tatiana Salem Levy. Nas obras estudadas, é marcante a tendência que a vida tem para a calamidade, constantemente anunciada por tempestades, acentuando seu caráter imperativo e inevitável. Em contraposição, destaca-se igualmente sua capacidade de restauração que brota de ínfimas frestas do caos instalado no cenário em que se desenvolvem as ações. Nesta tensão, as personagens perdem suas referências e precisam reestabelecer-se de alguma forma para sentirem-se novamente integradas, preenchidas de vida. Outro ponto intrigante nas obras da autora é a constante parca possibilidade de identificação destas personagens, uma vez que na maioria dos casos elas não possuem nome e se fazem incógnitas para os leitores. É difícil estabelecer o motivo desta falta de identidade, se esta fora motivada pela perda, ou a perda apenas corrobora o sentimento de vazio e falta de traços identitários marcantes. Para o sujeito repleto de lacunas, a realidade é absorvida em pedaços, fragmentos colecionados e guardados como esboço de um ideal de vaga realidade a qual pertence e representa, acredita pertencer e representar, ou ainda, da qual deseja pertencer e representar. Estes fragmentos são monumentos da significação alegórica que determinam a passagem do tempo e da decomposição de seus elementos em detrimento da confirmação de perenidade da identidade fixa. Ou seja, da modificação do próprio sujeito que, ao ver-se apegado à determinada condição ou a fatos do passado de sua existência, embota o presente e deixa de vislumbrar o futuro. Constitui-se, assim, no fazer literário, no lugar da escrita, o espaço viabilizador da reafirmação da identidade perdida, uma vez que escrever como processo de busca ampara-se em um trabalho consciente do sujeito às disposições de si presente na sociedade que o circunda. O objetivo deste trabalho é estabelecer padrões de comportamento a partir das ações das personagens, partindo da ausência de um eu afirmativo que desempenha uma ação, e estratégias comuns de reconstrução de suas personalidades. Para tanto, destacarei algumas características notadas nos textos, que servirão de pilares estruturantes de minha argumentação, quais sejam: as perdas, os nomes, os espaços e os discursos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tatiana Salem Levy. Não lugar. Alegoria.

## **ABSTRACT**

This paper focuses on the works of fiction writer Tatiana Salem Levy. In the works studied, is remarkable the tendency life has to calamity, constantly heralded by natural disasters, pointing out to its inevitability. In contrast, there is also a restoring ability which comes from tiny cracks from the chaos described in the stories. In this tension, the characters lose their references and need to re-establish themselves in some way to feel again integrated, fulfilled with life. Another intriguing issue is the constant possibility of identifying these characters, since in most cases they do not have names and are unknown to the readers. It is difficult to establish the reason for this lack of identity, whether it was motivated by the loss, or loss only confirms the feeling of emptiness and lack of identity features striking. As the subject are full of gaps, the reality is absorbed into pieces, fragments collected and saved as an outline and vague ideal of reality to which they belong or believe to belong. These fragments are monuments of the allegorical significance that determine the passage of time and the decomposition of its elements to the detriment of the confirmation of durability of fixed identity. Writing thus becomes the ideal place to the replace the subjects into society, specially to the ones they believe to have lost. The objective of this work is to establish standards of behaviour from the actions of the characters through which they aim to rebuild their personalities. The structural pillars of my argument, are: losses, names, places and speeches.

**KEYWORDS:** Tatiana Salem Levy. Non-place. Allegory.

## SUMÁRIO

### 1ª Parte

#### Introdução

1. Tríptico – primeiro minuto, segundo minuto, terceiro minuto .....	5
1.1. Apresentação breve das obras de ficção .....	6
1.1.1. Contos .....	6
1.1.2. Romances .....	7
1.2. Primeiro minuto: sobre o cadafalso .....	8
1.3. Segundo minuto: debaixo do cadafalso .....	10
1.4. Terceiro minuto: na eternidade .....	11
2. Fundamentação teórica .....	13
2.1. A questão do movimento .....	13
2.2. A questão do espaço .....	16
2.3. A capacidade de ressignificar .....	18

### 2ª Parte

#### Análise literária

3. As perdas .....	22
4. Os nomes .....	28
5. Os espaços .....	32
6. Os discursos .....	39

### 3ª Parte

#### Conclusão

7. Considerações finais .....	46
8. Referências .....	50

## 1ª Parte

### Introdução

#### 1. Tríptico – primeiro minuto, segundo minuto, terceiro minuto

*Há pouco ainda rolaram algumas cabeças do cadafalso. Nessa oportunidade ocorreu ao artista a ideia de pesquisar o problema: a cabeça teria a capacidade de pensar por alguns segundos depois de separada do tronco?*

Como se comportar diante da morte? Como lidar com significativas perdas pessoais? Existiria um melhor meio de lidar com o sentimento do luto, com drástica ausência instalada no ser? É possível ir adiante e deixar no passado acontecimentos que marcaram profundamente vidas inteiras? As obras de ficção da escritora Tatiana Salem Levy que serão estudadas neste trabalho apresentam personagens que sofreram com mortes de parentes próximos ou perdas significativas que influenciaram de modo definitivo no modo como suas vidas seguiram a partir destes fatos.

No livro *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, de Walter Benjamin, há um texto chamado “Pensamentos e visões de um decapitado”, em que é descrito um quadro homônimo do pintor belga Antoine Wiertz. O quadro é um tríptico e representa a decapitação de um homem. Neste trabalho, relaciono as personagens das obras de Tatiana com o homem a ser decapitado no quadro de Wiertz. Quais elucubrações realiza aquele que examina a condição de corpo e cabeça desconexos? Seguindo a intuição proposta no artigo, quais seriam os pensamentos do próprio decapitado ou, tratando dos personagens que se veem destituídos de uma condição de existência, como reagem ao serem obrigados a reconstruir sua vida e reestruturar valores que eram respaldados pela condição original?

Não há verdades absolutas ou estáveis o mínimo suficiente a se apegar em ordem de sentir-se seguro. Igualmente não é possível restaurar completamente os danos causados pelos percalços do caminho, fossem fatos memorabilia. No entanto, existem sim mecanismos dos quais se podem lançar mão – ainda que paliativos – para apaziguar sentimentos, ou mesmo



para juntar as peças do quebra-cabeça desfeito e conseguir extrair uma nova perspectiva, uma nova ordem.

“Horível! (...) a cabeça pensa! (...) A cabeça do executado enxergava, pensava e sofria. (...) o que sofre quem é executado (...) não pode ser reproduzido pela linguagem humana” (BENJAMIN, 1986, p. 177). Ainda sim, é pela linguagem que se empreende a busca pelo reencontro do sujeito com sua história e conseqüentemente consigo mesmo.

## **1.1. Apresentação breve das obras de ficção**

### **1.1.1. Contos**

“Contra a regra” (LEVY, 2003[b]) trata da história de um casal retirante que vai do Maranhão ao Rio de Janeiro, onde tem três filhos. O centro da narrativa é o pai da família, que não é nominado. Têm nome a mulher, Teresa, um colega de trabalho, Jurandir, que o convence a mudar de uma casa em Nova Iguaçu para um barraco no Vidigal, e a filha mais velha, Jurema, que tem 8 anos. O filho mais novo, que morre de bala perdida, é R., de 5 anos. O pai é chaveiro e tem um expediente cansativo e longo todos os dias. A cena do conto é o enterro do menino, acompanhado de poucas pessoas, durante a semana, em um dia de tempestade.

Em “Paralisias” (LEVY, 2004[b]), a narradora – sem nome – perde alguém muito próximo e procura se recuperar ponderando os acontecimentos. A história se passa no Rio de Janeiro, possivelmente em sua casa, mais especificamente em seu quarto e em sua cama, aos quais se apegava como por proteção, mas transformam-se quase em sua prisão. Há menção a um rabino – também sem nome –, há a exposição da necessidade de escrever, há uma acusação de culpa não evidente, e há a vida que continua impreterivelmente.

“Desalento” (LEVY, 2004[a]) conta a história de Cristina, que volta para casa após a morte do filho, sem nome, de talvez vinte e poucos anos – há menção a uma festa de 18 anos. Entende-se que tudo aconteceu depressa e inesperadamente: atividades ficaram pela metade, eletrodomésticos ligados, a casa em desordem. O retorno ao apartamento, ao invés de servir de refúgio da vida, não esconde a dura realidade e a necessidade das decisões que precisam

continuar sendo tomadas.

“Shabat” (LEVY, 2010) narra a história de Francisco, que aprendemos ter se refugiado no Brasil e aqui construído sua vida. O conto é Francisco já velho contando a história de sua iniciação religiosa aos sete anos em Portugal, pouco antes de vir para o Brasil, para o filho, sem nome ou idades, mas dá-se entender homem feito. Opõe-se pai e filho em inúmeros aspectos, inclusive no que convergem, e a pergunta que fecha o conto em busca de sentido apenas atesta a perda do laço entre os dois.

“Na canoa” (LEVY, 2011[b]) apresenta Altamir, prisioneiro comum da Colônia Penal Cândido Mendes em Ilha Grande, preso com quase 30 anos no início da década de 1980 e liberado em 1993; e sua mulher Dóris, que o esperara por todo o tempo e ansiava por voltar a Campo dos Goytacazes. Altamir, no entanto, decide permanecer na ilha, pois não vê motivo para retornar, uma vez que retornaria do zero, e além do mais se afeiçoara ao lugar. Eles rompem, Dóris volta para a cidade, e Altamir permanece na ilha vivendo solitário.

“O Rio sua” (LEVY, 2012) narra a história de uma mulher que vive fora do Brasil por sete anos e decide retornar ao Rio de Janeiro, onde se sente em casa. Ao retornar, no entanto, rompe o relacionamento que mantinha com um estrangeiro, ao que tudo indica europeu, que não compreende a atitude de sua companheira e anseia por uma resposta que não se verbaliza, mas impõe-se cruamente mesmo à personagem que regressa. Nenhum dos dois personagens possui nome.

### **1.1.2. Romances**

*A chave de casa* (2008) conta a história de uma personagem sem nome que sofre a perda da mãe; em seguida, recebe do avô a chave da casa em que morou na Turquia antes de vir para o Brasil; assim, empreende uma jornada para assimilar os fatos e montar o quebra-cabeça de sua família, o seu próprio, em que o ato de escrever faz as vezes de cego navegante ao leme guiado pelo calor do sol. Ambos os destinos e passagens, a narradora viaja à Turquia e Portugal, percorrendo na contramão os passos de seu passado criando sentido para o presente; espaços dão lugar a lembranças e estas a histórias que, por sua vez, permitem o esboço de uma nova outra realidade.

*Dois rios* (2011) conta a história de Joana e Antônio, dois gêmeos que se distanciaram desde a morte do pai quando crianças, e agora se reaproximam devido ao fato de cruzarem em momentos distintos de suas trajetórias com uma mesma mulher, Marie-Ange. Joana é professora particular de português e vive com a mãe no apartamento deixado pelo pai em Copacabana. Antônio é fotógrafo e viaja pelo mundo sem pouso e sem destino. Marie-Ange é francesa da pequena cidade de Nonza na ilha de Córsega e tem uma cicatriz do peito ao pescoço devido a um transplante de coração; com o dom da imprevisibilidade, ela entra na vida dos gêmeos e os tira da inércia, obrigando-os a reações aos efeitos de sua presença, que é em grande parte a prática mnemônica em busca de um sentido para o presente. Ido o tornado, há de se lidar com os escombros.

## 1.2 Primeiro minuto: sobre o cadafalso

*Estranho, aqui debaixo do cadafalso está a cabeça no chão, pensando que ainda está em cima; acredita que ainda faz parte do corpo e ainda está esperando o golpe que a deve separar. (...) Um sufoco horrível. – Respiração impossível. (...) Sofrimentos mais atrozes estão para suceder.*

Não é sempre fácil para as personagens se darem conta de sua condição. Nos primeiros momentos após o choque, ainda creem-se pertencentes a uma realidade que já não é mais a sua. As narrativas iniciam-se com as perdas em andamento, e aos poucos tomamos consciência desta condição. No entanto, a afirmação é que a unidade não apenas existe, como precisa ser mantida. O peso do passado permeia a condição de ser e exige uma postura.

Dois pontos se contrapõem. Inicialmente, há expressa a vontade de que o passado imperativo e impositivo seja deixado de lado, pois implica deveres de manutenção de uma história não de todo compreendida, o que limita as ações do presente. A herança é vista como um fardo. Em contrapartida, faz-se necessário compreender cada detalhe do processo do qual se faz parte para que se possa ir, sem impedimentos, adiante.

Neste ponto, vejo ser significativo o que Nietzsche diz, em sua *Segunda consideração intempestiva*, sobre a capacidade de esquecer. O homem que se ampara no passado, sem

deixá-lo para trás para viver plenamente o presente, caminha enviesado, não explora a vida em todas as suas amplitudes:

O homem (...) se escora contra o peso sempre mais intenso do passado. Esse peso o acabrunha (...) torna seu passo pesado, como um invisível e obscuro fardo. (...) Quando finalmente a morte traz o esquecimento tão desejado, ela rouba também o presente e a vida. (NIETZSCHE, 1998, p. 20)

É verdade, sim, que necessitamos da história. Segundo Nietzsche, encontrar na história “as desgraças dos outros, nos exorta a suportar com firmeza as alternativas da oportunidade.” (NIETZSCHE, 1998, p.31). Assim, a história constitui um monumento de referência para os tempos vindouros. Mas não falamos de qualquer fato. Ergue-se como exemplo uma *história monumental* representada pelos grandes expoentes das artes e da cultura consolidados pelo tempo, e para o que “ainda não é *monumental*”, isto é, o contemporâneo, falta sobretudo “autoridade da história” (NIETZSCHE, 1998, p. 38).

O grande perigo da *história monumental* é que ela “engana pelas analogias” (NIETZSCHE, 1998, p. 36), e dessa forma leva ao culto do passado com excessivo apego aos fatos. Ao contrário, é preciso julgar o passado com postura crítica, o que apenas faz “aquele que uma angústia do presente o tortura e que, a qualquer custo, quer se desembaraçar do seu fardo.” (NIETZSCHE, 1998, p. 39).

Benjamin propõe algo ligeiramente similar com sua teoria alegórica. Para ele, a alegoria exerce seu papel ao atualizar no presente uma perspectiva sobre o passado, e ela “só está segura de si mesma quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão” (BENJAMIN, 1984, p. 51), que acontece somente no presente. A alegoria é um monumento que representa o passado, mas não de forma absoluta, pois como ruína, “mostra ao observador a *facies hippocratica* da história” (BENJAMIN, 1984, p. 189), ou seja, o que nela há de perecível e, como a vemos no presente, ela aponta para o que pereceu, para a transformação proporcionada pelo tempo e contexto em que se encontram; de um lado a memória do passado e, de outro, o leitor-espectador do espetáculo de morte e falência.

### 1.3 Segundo minuto: debaixo do cadafalso

*A pressão transformou-se em corte. Somente agora o executado toma conhecimento de sua situação. Com os olhos ele mede a distância que separa a cabeça do corpo e reflete: minha cabeça está cortada mesmo.*

Soltas as amarras do corpo como da embarcação ao cais, o mar navegado não corresponde às previsões. Dificuldades eram esperadas, porém; não há marco concreto a que se ater. Recorre-se à linguagem para que se estabeleça qualquer nexos que mantenha o curso da jornada para não se perder de vista o horizonte almejado. As personagens andam em busca de algo que forneça uma lógica aos acontecimentos, ou comprovem qualquer ligação com o passado. O importante é não ver-se fruto do completo e absoluto acaso, mas sim pertencente a uma possível coletividade onde encontre repouso e tranquilidade, mesmo que aparentes.

Amparo-me na concepção que Benjamin produz sobre a história e a força dos fragmentos, uma vez que “os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios” (BENJAMIN, 1994, p. 230), ou seja, não temos os acontecimentos da história encadeados uns depois dos outros, mas dispostos como mosaico de fragmentos que “justapõe elementos isolados e heterogêneos” (BENJAMIN, 1984, p. 51) produzindo uma força que transcenda o valor de cada parte, sendo que “valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menos sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde” (BENJAMIN, 1984, p. 51).

Nesse momento, recorre-se à escrita para que ela fundamente qualquer pista em um caminho sem rastros. As palavras em uma carta poderiam trazer o cheiro ou a impressão de se estar novamente entre os seus; todavia, escreve-se com as mãos amarradas, e toda a produção não passa de discurso ficcional sobre uma realidade com a qual não se tem mais contato e encontra-se inacessível. Para Foucault, “o discurso não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é o objeto do desejo” (FOUCAULT, 2008, p. 10), além de “ele próprio [o discurso] se situa[r] no centro da especulação” (FOUCAULT, 2008, p. 48).

Henry James aponta em *A arte da ficção* que a “única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida” (JAMES, 2011, p. 14). Não

esperamos, no entanto, que a ficção seja cópia fidedigna dos acontecimentos que se desenrolam fora das páginas do livro, mas sim que ofereça um ponto de vista privilegiado, possibilitando desamarrear-se do cais da realidade, dos fatos do passado, para lançar-se ao mar aberto do presente, onde a vida acontece.

Para Blanchot, por maior “que seja a boa vontade realista do autor (...) o objeto da narrativa (...) se apresenta como um mundo irreal, com o qual entr[amos] em contato pela leitura” (BLANCHOT, 1997[a], p.77). Desta forma, a ficção inaugura uma realidade própria onde tudo se torna possível e, portanto, “é tentador procurar realizar na ficção o sentido original da existência, tal como o pressentimos e gostaríamos de conhecer” (BLANCHOT, 1997[a], p. 82).

Chega o momento em que o executado pensa que está estendendo as mãos crispadas, trêmulas, em direção à cabeça. É o instinto que nos faz tapar com as mãos a ferida aberta. Isso se dá com o intuito, o horroroso intuito de recolocar a cabeça em cima do tronco, para guardar mais um pouco de sangue, mais um pouco de vida... (...) É a morte... Não, ainda não. (BENJAMIN, 1986, p. 177).

Benjamin afirma que o cerne da visão alegórica é a morte, pois é em sua determinação que o existente deixa de ser e assume outras possibilidades de significar (BENJAMIN, 1986, p. 22). Neste momento, o homem decapitado permite-se ter esperanças para terminar sua viagem, uma vez que cada ato pode ser considerado o último e todo esforço será válido.

#### **1.4. Terceiro minuto: na eternidade**

*Ainda não é a morte. A cabeça continua pensando e sofrendo. (...) Todos [os] sofrimentos juntos não chegam a dar uma ideia do que se passa com o executado. Nesse momento, um pensamento o faz estarrecer: já está morto e deverá continuar a sofrer assim? Talvez por toda a eternidade?...*

A viagem ao passado não havia sido planejada, mas, por imposição, fez-se, contudo, necessária. Revirar escombros pode não ser uma tarefa agradável, mas as surpresas são quase certas ao se reencontrar restos e pedaços de si que foram largados para trás ou perdidos em algum momento do percurso. Mesmo que alguns pedaços não sejam nossos, é possível que os

relacionemos com partes de nossa experiência, ou simplesmente nos sintamos movidos por este inusitado pedaço de história, seja empatia ou aversão.

Benjamin aponta, em seu artigo “*Sobre o conceito de história*”, que a história é objeto de uma construção de um tempo saturado de “agoras” (BENJAMIN, 1994, p. 229). Este é um cenário comum nas obras de Tatiana Salem Levy. Ao lê-las, é possível montar qual uma peça em que falam vozes de múltiplos tempos.

Essa (re)construção lembra-me o que Descartes falava sobre a arquitetura de uma cidade, quando expressa-se em seu *Discurso do método*. Inicialmente, ele afirma que a particular composição das obras arquitetônicas de cidades que evoluíram de pequenas vilas a grandes cidades e possuem emendas por todos os lados, resultado da assimilação constante e ininterrupta de uma época por outra, fruto de “mãos” de vários “arquitetos”. Descartes afirma também que, de fato, não há necessidade que se ponham abaixo estruturas sólidas por simples questão de estética, mas “às vezes, são obrigados a isso, quando elas correm o risco de desabar por si mesmas e as suas fundações não estão bem firmes.” (DESCARTES, 2008, p. 22).

Assim como nosso corpo decapitado, as personagens narradas por Tatiana Salem Levy são casas em ruínas. Não se sustentam mais por si mesmas e escoram-se em escombros de memória, muitas delas forjadas com este fim de recriar em uma ilusão o que já não têm: si próprios. Desta feita, a reconstrução se dá pelo acúmulo de fragmentos, pedaços de verdade que contam apenas mentiras, fantasias de quem precisa acreditar no impossível.

Segundo Benjamin – não considerando o solo argiloso em que se construiu um enorme castelo de cartas – “o que está reduzido a ruínas, a peça depredada, altamente significativa, o fragmento – eis a matéria mais nobre da criação.” (BENJAMIN, 1986, p. 32). E segundo Marc Augé em *Não-lugares*, “é sobre o próprio corpo humano que vemos surgir os efeitos da construção do espaço.” (AUGÉ, 1994, p. 60). Temos assim que é por este meio – pela escrita, com o próprio sangue, na própria pele – que as personagens reerguem o edifício que habitam, seu próprio corpo, e personificam o objeto alegórico, que lembra-lhes a cada instante o que ficou para trás e, ao mesmo tempo, a fantasia de estarem vivos após a tempestade, o que os torna novamente capazes de sonhar com a vida que ainda possuem.

A literatura como possibilidade é a materialização do irreal; a “literatura não é uma explicação do mundo, mas a possibilidade de se *vivenciar* o outro do mundo” (LEVY, 2003,

p. 27), diz Tatiana Salem Levy em seu trabalho *A experiência do Fora*. Assim, a escrita é o local onde todo esse jogo se realiza e onde é possibilitado. O saber de si, o questionar-se, o refazer-se de pedaços e o reconstruir-se se dão não literalmente pelo armazenamento de peças sólidas, monumentos da vida e do que porventura tenhamos guardado, mas no armazenamento de dados que se realizam – como diz Benjamin – “na imagem gráfica dos livros que lemos e produzimos ao longo da vida” (BENJAMIN, 1986, p. 36).

## 2. Fundamentação teórica

### 2.1. A questão do movimento

Lanço mão neste trabalho do conceito de *desterritorialização*, usado por Rogério Haesbaert. Nas obras de ficção estudadas, é marcante a mobilidade das personagens no espaço, ou seu excessivo apego aos espaços que ocupam. Em ambos os casos, no entanto, o sentimento é o mesmo, o de uma profunda sensação de não pertencimento. Temos assim configurado um jogo de forças opostas constituídas pelo *estar* e pelo *não pertencer*.

Define-se o *lugar* como uma “constelação particular de relações sociais, que se encontram e se entrelaçam num *locus* particular (...) um lugar de *encontro*” (HAESBAERT, 2007, p. 77). O *lugar* possibilita ao indivíduo identificação, algo como um “espaço vital” ideal “para a reprodução de um grupo social ou de uma civilização” (HAESBAERT, 2007, p.66), ou do próprio indivíduo.

Haesbaert afirma que o termo *desterritorialização* está ligado “à fragilidade das fronteiras” (HAESBAERT, 2007, p. 35) e, com isso, necessariamente tratamos de territórios. Importante para nós é o aspecto identificatório desses territórios – espaço – para cada personagem, seja em escala macro ou micro. Vejo essa diferença sendo estabelecida no posicionamento do sujeito – personagem – no espaço em si – casa, cidade, país –, e na relação do sujeito consigo próprio.

Compreendo *desterritorialização* como a perda ou o afrouxamento das relações de vínculo e identificação de um sujeito com um lugar específico com o qual possa se sentir



seguro. Com a finalidade de evitar dúvidas, deter-me-ei por um instante sobre cada um dos elementos que compõe essa equação, a dizer: *território, sujeito e identidade*.

Por *território*, faço ver um espaço físico extremado por limites nitidamente definidos em que exista de alguma maneira uma relação de posse com aquele que o habita. De acordo com Haesbaert, não “poderiam existir territórios sem algum tipo de limite (ou fronteira), que por sua vez não poderia existir sem algum tipo de disputa” (HAESBAERT, 2007, p. 45) implicada pela posse. A relação do sujeito com o espaço que habita é conflituoso a partir do momento em que este espaço remete a lembranças e fatos do passado, funcionando como monumentos que a todo instante atestam a passagem do tempo, contra a qual briga o sujeito.

O território tem sempre características específicas, mas de modo geral é “relacional”, permitindo necessariamente “movimento, fluidez, interconexão” (HAESBAERT, 2007, p. 82) para os que o percorrem e habitam. Também, o território “deve ser sempre histórica e geograficamente contextualizado, ou seja, deve ser visto em sua especificidade espaço-temporal.” (HAESBAERT, 2007, p. 143).

Assim, distingo inicialmente dois tipos de território. O primeiro, o espaço ocupado pelo sujeito: a praia, a casa, a cama, a cidade, o país. Todos estes são lugares onde o sujeito se insere em busca de abrigo e refúgio, lugares onde busca encontrar algum alento, uma vez que nele se sinta confortável, inserido, parte de um grupo com o qual compartilha experiências e vivências, onde, por fim, se identifique. O segundo, o sujeito ele mesmo, seu corpo habitado pela consciência, pelas memórias, pelas lembranças, pelas certezas que atrelam a identidade desse *eu* a um porto seguro, e possam assim confirmar quem esse corpo representa e qual caráter o habita.

Mas, se há de haver neles alguma disputa para que tais espaços sejam denominados territórios, se há de haver conflitos por limites e fronteiras, é fácil identificá-las em cada uma dessas amplitudes. No campo macro, o desencontro de espaço real e memória causa tremendo desconforto. O corpo está inserido em uma dimensão que não condiz com a idealizada pela consciência. Como consequência, o sujeito desloca-se pelo espaço com a intenção de reunir ao seu redor uma multiplicidade de fragmentos, de ruínas, para então promover fantasiosamente arranjos confeccionados para darem conta de suprir a necessidade daquele que o habita.

Na relação micro, o sujeito com ele mesmo, é a própria consciência que deverá ser reconstituída, o que se dá exatamente pelo mesmo acúmulo de fragmentos e ruínas do passado que se ressignificam no presente da consciência. A diferença entre estas duas amplitudes é, na verdade, complementar, pois, ao percorrer espaços diferentes para recolher a gama necessária de peças para compor o mosaico, a consciência transmuta-se, digerindo a que vive como espectro, e forjando uma nova através do deslocamento e constituição em uma multiterritorialidade que está intimamente ligada à nova experiência e concepção do espaço-tempo (HAESBAERT, 2007, p. 169).

O deslocamento e coleta de fragmentos para a formação de um novo lugar ou uma nova consciência é exatamente o ponto oposto de onde partimos. Se falamos de *desterritorialização*, falamos necessariamente de *reterritorialização*, sendo que esta é precisamente o realojar-se da consciência e do sujeito em uma nova ordem. Mas considerando que a “mobilidade espacial não é, por si só, um indicador de desterritorialização” (HAESBAERT, 2007, p. 251), podemos “encontrar a *reterritorialização* no interior da própria mobilidade” (HAESBAERT, 2007, p. 236).

Por sujeito quero dizer do indivíduo que habita determinado território e se locomove, seja porque precisa, seja porque quer; ou do homem que maneja “uma pluralidade de códigos (...) a partir de dois espaços” (POLAR, 2000, p. 306). As várias variantes desse conceito serão determinadas pelas condições que enfrentarem os personagens analisados. Apenas como ilustração, teríamos as categorias do migrante – presente no conto “Contra a regra” – ou do turista – presente no romance *A chave de casa*. Porém, neste texto não discutirei essas diferenças conceituais – entre ambos ou que encerrem em si mesmos –, mas em suas convergências motivacionais: a necessidade do movimento.

Identidade – em sentido abrangente – vislumbra o sentimento de compartilhamento. Vejo valer circunstâncias como compartilhar cidade ou país, o tempo e suas memórias, ou uma língua. O ponto-chave aqui é conseguir definir afinidades comuns que proporcionem a sensação de pertencimento a um grupo de pessoas que se congregue e se alie em torno de uma causa qualquer em determinado meio.

## 2.2. A questão do espaço

Da obra de Marc Augé extraio o conceito de *não lugar*. O *não lugar* se constitui em oposição ao que denominamos *lugar*. Por *lugar* queremos dizer de qualquer ambiente que tenha fortes e marcantes características particulares e inerentes a um grupo que se identifique com ele através de laços históricos, territoriais e afetivos – identitários: “o não-lugar (...) não abriga nenhuma sociedade orgânica” (AUGÉ, 1994, p. 102).

Primariamente, e sem levantamento de exceções, são *lugares* para uma pessoa a cidade e o país em que se nasce e em que se vive. O que tem peso aqui é que se consiga estabelecer traços de identidades – afinidades – relevantes e importantes para o vivente. Todavia, também posso chamar de *lugar* espaços abstratos como a língua de um povo, uma vez que tal é capaz de criar sensação de afinidade – identidade – o suficiente entre seus falantes, uma vez que o “pensamento do lugar está sempre em nós” (AUGÉ, 1994, p. 104).

Por *não lugar* dizemos de ambientes significativamente neutros onde, teoricamente, mais de um grupo convive em harmonia. São, na maioria das vezes, espaços de passagem que se destinam ao transporte e locomoção, estágios transitórios entre patamares fixos de identidade.

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (...) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta. (AUGÉ, 1994, p. 36-37).

Assim, constituem exemplos de *não lugares* os aeroportos padronizados internacionalmente que são o estágio entre dois países. Também neste caso seria não lugar uma língua que se utilize como universal mas não seja a do falante e nem a do país em que este se encontre, como no caso de um francês falando inglês em um voo da Espanha para o Brasil.

Outra concepção de espaço é importante a ser considerada: a linguagem, a literatura, a obra de ficção. “Onde começa, onde termina a obra? Em que momento existe? Porque torná-la pública?” (BLANCHOT, 1997[b], p. 296), questiona Blanchot em “A literatura e o direito à morte”. Para Blanchot, “qualquer obra é obra das circunstâncias” (BLANCHOT, 1997[b], p. 295) e, assim,

o livro, coisa escrita, entra no mundo, onde cumpre sua obra de transformação e negação. Também é o futuro de muitas outras coisas, e não apenas livros, mas, pelos projetos que podem dele nascer, pelos empreendimentos que favorece, o conjunto do mundo do qual é o reflexo mudado, fonte infinita de novas realidades, a partir de que a existência será o que não era. (BLANCHOT, 1997[b], p. 303-304).

A obra como negação é a negação da realidade concebida como tal no dia a dia, e reinaugurada como espaço possibilitado pela imaginação: “o imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo.” (BLANCHOT, 1997[b], p. 305). Desta forma, a ficção constitui o direito à morte de cada cidadão: “A morte não é sua condenação, é a essência do seu direito.” (BLANCHOT, 1997[b], p. 308). “[Os que] Carregam os vestígios dela [da morte], pensam e decidem com a morte sobre os seus ombros, e por isso seus pensamentos são frios, implacáveis, eles têm a liberdade de uma cabeça cortada.” (BLANCHOT, 1997[b], p. 308).

A linguagem procura criar um mundo próprio de coisas concretas para representar uma pura significação. Chegamos à alegoria (...). A alegoria introduz na ficção o ideal da prosa diária (...) diante da qual ela tende a desaparecer e que, uma vez colocada, basta para se expressar e se afirmar. (...) Daí a literatura poder constituir uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos. (BLANCHOT, 1997[a], p. 81).

A literatura como não lugar dá-se por não consolidar a priori nenhum tipo de identificação específica e, assim, permitir amplo trânsito em seu território. Ao se transformar em lugar de passagem, pode, aí sim, servir de refúgio a quem esteja temporariamente sem abrigo, pois cada um dos que lançarem mão de seus artifícios poderá torná-la sua. A “literatura, enquanto experiência do imaginário, revela a presença de uma ausência: uma não-presença.” (LEVY, 2003, p. 30). “A universalidade da literatura está associada ao desaparecimento da primeira pessoa.” (LEVY, 2003, p. 41).

A literatura (...) é o Fora, esse não-lugar sem intimidade, sem um interior oculto, onde o artista é aquele que perdeu o mundo e que também se perdeu, uma vez que já não pode mais dizer Eu. Portanto, a literatura não se fixa a nada, nem a um espaço – exterior ou interior – nem a um tempo, nem a um sujeito. Sua fala é essencialmente errante, móvel, nômade; ela se coloca sempre fora de si mesma. Desdobrar-se, substituir a intimidade do sujeito

pelo Fora da linguagem, eis o projeto moderno da literatura. (LEVY, 2003, p. 29).

### 2.3. A capacidade de ressignificar

A alegoria é um processo de construção de sentido enunciado a partir de fragmentos de algo que pereceu. A ideia é que, a partir do fim de uma existência, um fragmento desse todo original teria a capacidade de evocar sua memória. Segundo Benjamin, a alegoria consiste em “procurar o particular a partir do universal no qual o particular só vale como exemplo do universal.” (BENJAMIN, 1984, p. 37). É ponto-chave o valor atribuído a qualquer vestígio da peça primordial como significativo do todo.

Vale ressaltar o cuidado de demonstrarmos a “diferença entre representação simbólica e alegórica” (BENJAMIN, 1986, p. 21), visto que símbolo corporifica a ideia expressiva de uma totalidade, enquanto a alegoria só é possível enquanto processo. É importante que na progressão de uma imagem alegórica encontre-se o caráter perecível do objeto – ou da vida – que se deteriore com a passagem do tempo.

A partir de sua extinção, a capacidade de transformação de um ente deixa de depender de si. Esta passa a depender do contexto em que resquícios do todo (ruínas, monumentos, fragmentos) entrem em contato ou sejam expostos a uma consciência externa e vivente que possa elaborar as impressões da experiência de exposição dando novos sentidos à historicidade tanto do objeto quanto da consciência reflexiva, pois “o que está reduzido a ruínas, a peça depredada, altamente significativa, o fragmento – eis a matéria mais nobre da criação.” (BENJAMIN, 1986, p. 32).

A alegoria é importante pela capacidade de significação que se pode dar a certas imagens para que a partir delas se especule sobre a condição do ser e sobre a condição de ser do sujeito, sobretudo o sujeito literário. Muito mais que mera técnica, a alegoria constitui o princípio organizacional de significação dos elementos do drama: “A alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas a expressão, como a linguagem, e como a escrita (...) por excelência, um sistema convencional de signos.” (BENJAMIN, 1984, p. 184).

A alegoria é encontrada apenas em uma imagem que se constitua em processo, e que incorpora a passagem do tempo, incontrolável e irremediável, pois “a visão da transitoriedade

das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria.” (BENJAMIN, 1984, p. 246). A alegoria, ao fundar-se na passagem do tempo, mostra ao observador as marcas de sua passagem. Introduce-se como relevante a ideia de declínio, e altamente significativa a concepção de morte, por ser esta, melhor que qualquer outra, a concepção que determina os limites de uma existência: “É a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação.” (BENJAMIN, 1984, p. 194).

Detendo-nos sobre a alegoria e as facetas da morte, devemos ressaltar alguns elementos importantes que constituem seu processo de elaboração. São eles o luto, a culpa e a melancolia. O luto posiciona-se “na origem da alegoria” (BENJAMIN, 1984, p. 246). Ele é o primeiro elemento a se apresentar após a morte. Se, por um lado, ele é representativo do sentimento de perda e pesar e, em certa medida, uma resistência em aceitar o declínio da natureza e a transitoriedade das coisas, ele é igualmente a luta vã do indivíduo de tentar preservar a memória do que pereceu.

O luto funda-se, segundo Benjamin, em três falsas concepções que impedem sua dissolução. A primeira é a ideia de que, revendo os acontecimentos da morte, vasculhamos uma realidade proibida que pudesse levar à descoberta de uma verdade oculta e esta, por conseguinte, conseguisse libertar o enlutado. A segunda seria que, ao dedicar-se ao luto, o indivíduo coloca-se a par da sociedade, criando uma sensação de autonomia que permitisse ver-se livre da memória do evento fatídico. E, por último, que esse luto fosse infinito, constituindo um abismo maléfico que privasse o ser de prosseguir sua jornada.

Do luto, derivam três promessas satânicas originais, todas de natureza espiritual. O drama barroco mostra continuamente sua eficácia, ora na figura do tirano, ora na figura do intrigante. O que seduz, é a ilusão da liberdade, na investigação do proibido; a ilusão da autonomia, no ato de segregar-se da comunidade dos crentes; e a ilusão do infinito, no abismo vazio da Mal. Pois é próprio da Virtude ter um fim à sua frente, um modelo, isto é, Deus; e é próprio de toda depravação mover-se numa jornada infinita, no interior do abismo. (BENJAMIN, 1984, p. 253).

Assim alcançamos a culpa, que consistiria na introjeção ou imputação de responsabilidade dos acontecimentos pelos que se veem envolvidos no drama lutuoso. A culpa, desta feita, é a vivência da natureza decaída, fosse esta a maneira de encontrar a

redenção, visto que, ao definir um responsável, um sujeito exime-se de sua participação e envolvimento ao passo que outro sujeito é condenado à purgação perpétua.

Acontece que os eventos em que normalmente se instauram o sentimento de culpa não são simples como o puxar de um gatilho. A culpa provém de uma falsa ideia de que algo poderia ter sido feito de maneira diversa para que os fatos não caminhassem como ocorreram; no entanto, “suas raízes não estão na inevitabilidade factual” (BENJAMIN, 1984, p. 153). Assim, nunca há de se resolver o impasse, e nunca há de se encontrar um culpado para as consequências dos eventos da natureza.

Esta é a deixa para que entre em cena a melancolia, que para Benjamin é a chave de pensamento do alegorista. A melancolia, tristeza profunda que se instila no ser enlutado, promove o remoer dos fatos, e assim é uma tentativa de ressignificar o ocorrido. Por ser trabalho do filósofo-crítico interpretar os fatos representados, tem-se então que “a alegoria é o único divertimento (...) que o melancólico se permite” (BENJAMIN, 1984, p. 207), ou seja, reviver em representação todo o drama de luto, pois “a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las.” (BENJAMIN, 1984, p. 178).

Desta forma, a perspectiva alegórica é, na arte do drama barroco estudada por Benjamin, a concepção histórica em que o homem se insere, necessariamente um quadro de falência, visto que “a natureza em que se imprime a imagem do fluxo histórico é a natureza decaída. A tendência do Barroco à apoteose é um reflexo da maneira, que lhe é própria, de contemplar as coisas.” (BENJAMIN, 1984, p. 202). O tempo é ponto-chave desta concepção, pois sob seu efeito temos a chance de observar a transformação dos objetos – entre eles os personagens – que sofrem com sua passagem: “A crítica é a mortificação das obras (...) por consequência, não (...) um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas.” (BENJAMIN, 1984, p. 203-204).

Temos assim o conceito alegórico como especulativo numa dialética de extremos. Se antes trabalhamos com o conceito de origem, a morte como seu oposto define o tempo, o intervalo, que determina uma ação. É relevante que esta ação ocorra na interação dos elementos que compartilham a cena histórica-teatral e apenas têm valor no momento em que as existências singulares representam as bases de significação dos outros elementos. A partir do momento que se preza a relação entre partes, e estas partes constituem elementos alegóricos por serem representados em um processo de decadência, personagens e elementos cênicos dotam-se da capa da ambiguidade. Esta ambiguidade é traço fundamental da alegoria.

Vejo a alegoria como algo dotado da capacidade de fazer seu observador refletir sobre sua atual circunstância. Isto se aplica sobre as condições do objeto, mas principalmente sobre as condições do observador. Por isto, a passagem do tempo é de extrema importância, novamente, sobretudo o tempo do observador. A passagem do tempo é relevante, pois atesta a transitoriedade das circunstâncias, objetos e pessoas (personagens). Por isto, a ideia de que o objeto alegórico constitui-se um monumento, já que é o que tem o objetivo de preservar algo que pereceu.

O observador é o ponto-chave de qualquer leitura alegórica, uma vez que apenas o seu refletir transforma um monumento em alegoria. Ou seja, a reflexão sobre a perda a partir de algo que interfira na realidade presente de uma condição de luto ressignifica este quadro, possibilitando novos desdobramentos da condição do indivíduo que reflete, adicionando ao presente alguma consideração que monumentos do passado – e, por conseguinte, suas implicações históricas – permitem.

O objeto alegórico por excelência deste trabalho é, assim, o texto literário. Mais especificamente, as obras de ficção, que vejo como portas ao questionamento da existência. Não digo que foram produzidas com qualquer intuito específico, mas, na condição de leitor – e acadêmico – não consigo – e não posso – deixar de considerar os significados que as ações e os discursos produzem. Sou partidário do que Benjamin chama de “crítica filosófica” (BENJAMIN, 1986, p. 35), pela qual se procura extrair de formas artísticas teores filosóficos que possam ser úteis à vida. É bem verdade que posso ser um tanto egoísta nesta procura, ou mesmo pouco eficiente como analista teórico.

Nas obras sobre as quais me deterei adiante, avaliarei a condição dos personagens diante de suas perdas. Procuro ver assim como o discurso literário representa a condição humana diante de situações em que pouco há para se fazer e, no entanto, algo precisa ser feito. Apreendo da leitura dos textos de Tatiana Salem Levy grande vigor nas palavras que materializam sentimentos de forma tão precisa quanto possíveis, uma vez que muitas das cenas descritas apresentam protagonistas perdidos e deslocados. E se este trabalho parecer em algum momento submeter a ficção à teoria, deixo expresso aqui que isto pode dever-se a alguma inabilidade expressiva deste que vos escreve, sendo que tenho mais em mente a subversão de postulados técnicos para poder – visto as circunstâncias – expressar-me à altura da ficção eleita como objeto de estudo.



## 2ª Parte

### Análise literária

#### 3. As perdas

Anunciadas pela tempestade, atestando a força da natureza, a força do instinto dos corpos, há em todos os textos de Tatiana Salem Levy a máxima da perda. De todas as histórias, nenhum dos personagens escapa à ação da fatal condição dos seres vivos e enfrentam em sua realidade a face da morte, fria e inevitável. Este é, portanto, o centro das vidas destes personagens, e o ponto de ligação entre todas as tramas. Destituídos de alguém próximo, os indivíduos veem-se destituídos de si mesmos, e textualmente, há a presença da tempestade em algum ponto de todas as histórias. Fica evidente a força da natureza, sua inevitabilidade penetrante no cerne de todas as coisas, de todas as almas, de todas as vidas. É imperativo assim que destituídos de um pedaço de si, as personagens refaçam-se de algum modo – nunca claro –, o que exige sempre um esforço sobrenatural, igualmente proporcionado pela mesma natureza, como se as águas do dilúvio fertilizassem as terras de sua vida para o plantio de uma nova existência.

Em “Contra a regra” (LEVY, 2003[b]), as perdas começam pelo espaço e o direito à vida. A personagem principal – destituída de nome – pai de família, é obrigado a migrar com a esposa do Maranhão ao Rio de Janeiro, pois em sua terra as possibilidades são escassas. Não há racionalização sobre isso; segue-se apenas o rumo natural das coisas, como mais um animal da terra: “Sabia que um dia iria se mudar, é assim o natural das coisas, se todos partiam, porque ele não?” (LEVY, 2003[b], p. 87).

No entanto, há presente no texto marcas de certa reflexão da personagem que determinam seus passos ao longo de sua jornada, e dos fatos da história. Fazendo coro aos passos sem fim de uma vida de sofrimentos e apertos, repete-se uma frase e um verbo com mínimas alterações, como uma ladainha entoada por fiéis em procissão: “Enquanto segurava o caixão. Pensava...”. Curiosamente, as variações estão em número de sete, em possível alusão à sensação de purgação eterna.

Inicialmente – sempre “enquanto segurava o caixão” (LEVY, 2003[b], p. 87) –

“pensava no dia em que saiu de Codó, cidadezinha do interior do Maranhão, pobre que mais pobre ele nunca conheceu” (LEVY, 2003[b], p. 87); em seguida, “pensava que desde o dia em que chegou ao Rio, a vida não parava mais quieta, era coisa atrás de coisa” (LEVY, 2003[b], p. 87), e “pensava no aperto que foi ter” e criar os filhos, “e sentia arder lá dentro, pena de si mesmo” (LEVY, 2003[b], p. 88). “Pensava que” apesar de tudo, “a vida (...) estava engrenando.” (LEVY, 2003[b], p. 88).

E então, como a vida não para, “pensou que eram quatro encomendas pro dia seguinte, uma em cada canto da cidade (...). Que precisava acordar cedo” (LEVY, 2003[b], p. 88), e “senti cair uma gota em sua cabeça, era a tempestade que se anunciava, passou a mão como que pra secar o cabelo e, como se tivesse antes se esquecido, lembrou-se de onde estava” (LEVY, 2003[b], p. 88-89), e

olhou perdido, mas acabou esbarrando, sem nenhum querer, no olhar de sua menina mais velha, que tinha seus nove anos ainda por fazer, Jurema o nome dela, mas que já compreendia, evidente em seus olhos pequenos de tristes, tão grandes de assustados, em seus olhos de quem descobre, quando não é para descobrir, o que não deveria nunca não ser descoberto, que o que o pai sentia só podia ser alguma coisa de muito ruim, muito ruim mesmo, uma coisa que ela não sabia bem o que era, mas, tinha certeza, uma coisa contra a regra. (LEVY, 2003[b], p. 89).

A frase repetida soa como sentença de morte ao pai que, desolado, não é permitido fraquejar. Inserido em realidade opressora e de privações, dele é exigido força desumana, não apenas para prosseguir, como para não derrubar os alicerces que ainda o sustentam: sua família. Pela última vez, finalmente, sua pena não mais ressoa, mas desaba seca e afiada, desferindo a sanção como um golpe:

Era seu dever segurar o caixão até o fim do percurso, onde enfim seria enterrado. Mas sabia que teria de carregá-lo por muito tempo mais, que para onde fosse lá o encontraria. (...) Enquanto segurava o caixão de seu filho mais moco, R., 5 anos, morto por uma bala perdida às 16:00hs de ontem, no morro do Vidigal, Rio de Janeiro. (LEVY, 2003[b], p. 89).

Em “Paralisias” (LEVY, 2004[b]), a personagem – sem nome – perde alguém muito próximo – talvez a amante: “Estou dormindo, você chega e se senta na cama ao meu lado. (...) Eu acordo e a vejo” (LEVY, 2004[b], p. 94) – mas não é totalmente explícito quem. Todavia,

fica claro que ter sido abandonada tirou-a por completo do prumo, e a saída que encontrou foi voltar-se para dentro de si mesma, trancar-se, e procurar pela origem para que pudesse então recomeçar. O processo é doloroso, lento, e o sentimento é de um peso enorme, fosse seu corpo pedra:

Ficar os pés na terra (...). E ficar. Não sair do lugar. Não cruzar fronteiras. (...) recusar o movimento, paralisar. Recuar. Talvez eu queira voltar à origem. E ficar. (...) amputar minhas pernas, colar minhas mãos uma na outra. Os lábios com massa e cimento. (...) Parada, paralisada. (...) Recuando. O corpo em chagas, (...) como no primeiro dia. (LEVY, 2004[b], p. 93).

Há também presente um forte sentimento de culpa atribuído a quem partiu e deixou para trás, o outro, em destroços. Esta culpa funciona como escape a não aceitação dos fatos da vida, por excelência não estável e transitória. É também a forma de tirar de si qualquer responsabilidade sobre os acontecimentos. “A culpa é sua sim. (...) não venha (...) me dizer que essas coisas acontecem, que a vida é imprevisível, que nunca se sabe o dia de amanhã. Por favor, poupe-me do óbvio. (Eu te condeno à culpa eterna.)” (LEVY, 2004[b], p. 95).

Em “Desalento” (LEVY, 2004[a]), Cristina mora sozinha com o filho, que morre em circunstâncias não especificadas. O que fica claro é a dor de ter de “chegar em casa de mãos vazias. De braços vazios de ventre vazio. É perder o filho e ter que retornar à casa.” (LEVY, 2004[a], p. 219). Em “Shabat” (LEVY, 2010), não há propriamente uma morte, mas a perda da inocência e a iniciação religiosa de maneira compulsória. Francisco morava em Portugal antes de se mudar para o Brasil com a família e, pouco antes deste feito, seu pai decidira que ele, com ainda sete anos, “já era homem para conhecer a história de [sua] família.” (LEVY, 2010, p. 291). A narrativa indica um contexto de mistério em que a prática religiosa era realizada em segredo, pois o “porão era o lugar proibido, onde eu tinha tentado entrar inúmeras vezes, sem sucesso.” (LEVY, 2010, p. 291). Ao que tudo indica, trata-se de um contexto de restrição e perseguições, mas em momento algum isto é dito explicitamente.

A história da revelação do segredo da família no porão é contada por Francisco, já em idade avançada, a seu filho, já homem, e não uma criança, no Rio de Janeiro. O motivo da revelação, no entanto, envolve outra perspectiva de morte. Francisco revela que não entendera as atitudes de seu pai naquele dia até o momento em que o pai morrera, e agora, já velho, talvez por temer sua própria morte, decide que é hora de seu próprio filho conhecer a história da família, que fora em certa medida abandonada desde a vinda para o Brasil.

Em “Na canoa” (LEVY, 2011[b]), novamente a perda que funda o conto não é uma morte, mas agora a restrição de liberdade. Altamir fora preso no “início da década de 80, com quase trinta anos, e (...) levado para a Colônia Penal Cândido Mendes, na Ilha Grande” (LEVY, 2011[b], p.74). Altamir foi solto por volta de dez anos após a prisão, no início da década de 1990, pouco antes da desativação do presídio. Dóris, a esposa de Altamir, havia se mudado de Campo dos Goytacazes para Ilha Grande com o objetivo de ficar perto do marido, e seu grande sonho era voltar para Campos, pois tinha “pressa em abandonar esse vilarejo quieto demais para a sua vontade de mundo.” (LEVY, 2011[b], p. 75).

No entanto, a tensão se estabelece na decisão de Altamir em não deixar a ilha, mas por ali permanecer; ele havia deixado o passado para trás, afinal “Ir para Campos e ser quem? Recomeçar do zero? E não era só isso. Gostava de estar ali.” (LEVY, 2011[b], p. 76). Sua esposa, porém, não o compreendia, pois “tinha esperado o marido todos esses anos, dia após dia, sempre fiel, e agora que estava solto queria permanecer preso?” (LEVY, 2011[b], p. 75). Não houve como resolver o impasse sem que houvesse o rompimento do casal. A esposa voltou sozinha para Campos, deixando Altamir para trás. “Seria mentira dizer que não sentiu a falta da mulher, mas (...) acostumou-se com a sua ausência, assim como antes havia se acostumado com o espaço cerrado da cela.” (LEVY, 2011[b], p. 76).

Em “O Rio sua” (LEVY, 2012), temos novamente o rompimento de um casal, mas não é esta a perda-chave do conto. Esta narrativa conta a história de uma mulher que viveu por sete anos fora do Brasil e retorna num fim de dezembro (LEVY, 2012, p. 273) – curiosa mais uma vez a referência ao número sete. Para a narradora, o motivo do retorno não é inicialmente claro; diz ela: “Alguns dias antes, eu acordei, levantei da cama com relutância, do lado de fora estava frio e cinza, e, ao vê-lo estirado ao canapé, um livro sobre o rosto, pensei: é chegada a hora de voltar.” (LEVY, 2012, p. 273). Mas uma vez de volta, seu instinto lhe anuncia o motivo antes mesmo que ela o compreenda:

Um bafo me envolve o rosto, não há vestígio de brisa. Gotas de suor me atravessam os poros em ritmo acelerado, rompem a barreira da pele (...). Há anos eu não suava assim. Há anos eu não sentia a roupa colando ao corpo, como embaixo de um temporal. Finalmente, e sem demora, entendo por que voltei. Meu corpo entende, o mesmo corpo que sempre protestou contra o ar ríspido da Europa (...). Muito antes do que eu imaginava, meu sangue desperta, atizado pelo mês de dezembro. Então percebo (...) por que voltei: porque aqui, no Rio de Janeiro, meu corpo se sente em casa. (LEVY, 2012, p. 273).

É recorrente a imagem do corpo e sua importância na obra de Tatiana Salem Levy. É pelo corpo que muitas vezes se manifestam as causas e os efeitos de uma perda, muito antes que se racionalize sobre ela. O corpo é puro instinto e funciona como filtro dos sentimentos e sensações. A racionalização é sempre um processo tardio que apenas vem corroborar o que fora inicialmente intuído. Neste conto, “O Rio sua”, há significativa referência a esta forma de expressão do corpo em oposição à intelectualidade da linguagem. Nele, a narradora afirma que “a verdade nem sempre está nas palavras, mas o corpo nunca mente.” (LEVY, 2012, p. 281).

Os cariocas economizam palavras: não dizem bom-dia (...) raramente dizem por favor ou obrigado. Assim que voltei, vinda de país onde as palavras constroem as coisas e definem as relações, achei que eram todos mal-educados. Depois entendi: os cariocas falam com o corpo. Com o corpo que esbarra, desliza, atravessa, encosta um no outro. (LEVY, 2012, p. 280).

O romance *A chave de casa* (LEVY, 2008) narra a história de uma personagem que perde a mãe e recebe do avô a chave da casa em que ele morara na Turquia antes de vir para o Brasil. A personagem encontra-se perdida e desorientada, não possui um nome e não compreende nem passado nem presente, vivendo uma tensão que dilacera corpo e alma. O gesto do avô intriga a personagem, que não vê nisso qualquer sentido. Qual poderia ser o significado desta peça de um passado tão remoto para o momento que atravessa em sua vida? Mas não há respostas, e ela é quem deve sugerir uma saída.

Tome, ele disse, essa é a chave da casa onde morei na Turquia. Olhei-o com expressão de desentendimento. (...) E o que vou fazer com ela? Você é quem sabe, ele respondeu, como se não tivesse nada a ver com isso. As pessoas vão ficando velhas e, com medo da morte, passam aos outros aquilo que deveriam ter feito mas, por motivos diversos, não fizeram. E agora cabe a mim inventar que destino dar a essa chave, se não quiser passá-la adiante. (LEVY, 2008, p. 12-13).

Ao mesmo tempo, a perda da mãe é um golpe duríssimo em sua vida. Destituído de sentido o presente, o passado é o único lugar em que talvez se encontrem respostas para seus dilemas. Desta forma, a chave que o avô lhe entrega surge como possibilidade de abrir uma porta há muito esquecida, e assim reconstruir um princípio de inteligibilidade para seu presente. Contudo, isto não passa de especulação. O que poderia ela encontrar em um lugar

que não conhece e com o qual não tem relações diretas? Em que medida poderia ela afirma-se desvendando o passado do avô?

Seria um disparate acreditar que tanto tempo depois a chave da casa permaneceria a mesma. Tenho certeza de que meu avô é consciente disso, mas também imagino que deva ter uma curiosidade enorme de saber se ainda está lá o que deixou para trás. (...) E agora o que ele quer? Que eu vá atrás da sua história, recuperar o seu passado? Por que essa chave, essa missão tão descabida? (LEVY, 2008, p. 16-17).

Para a personagem de *A chave de casa*, o passado apresenta-se como possibilidade de solucionar os problemas. Acontece que, igualmente, o passado é visto como um fardo, e a história dos antepassados a oprime mais que redime. Apensar de não estar em consonância com a história de seus antepassados, a personagem sente o passado como sobra de suas ações. A herança aqui enriquece o significado do presente, mas torna-o também misterioso e nublado. É preciso que o presente assimile o passado por completo, que o decifre, pois não é possível que permaneça como eco. Esta atitude equivale a livrar-se do que foi como assombração, e transformar-se finalmente em expoente unificado de uma família, de uma tradição, de uma identidade.

Nasci com (...) o bafo de tempos antigos sobre o meu dorso (...) com os pés na cova (...) carrego nas costas, um peso que me endurece (...) um peso que não é todo meu (...) como se toda vez em que digo “eu” estivesse dizendo “nós”. Nunca falo sozinha, falo sempre na companhia desse sopro que me segue desde o primeiro dia (...) se trata (...) de uma herança que trago comigo e da qual quero me livrar. (...) Quem sabe (...) quando conseguir me libertar do fardo, não consiga também dar nome às coisas? E por isso, só por isso escrevo. (LEVY, 2008, p. 7-8).

O segundo romance de Tatiana Salem Levy, *Dois rios* (LEVY, 2011[a]), conta a história de Joana e Antônio, irmãos gêmeos separados pela morte do pai, que a partir do encontro e um intenso relacionamento com uma estrangeira desconhecida, rememoram os acontecimentos de suas vidas buscando entender o que se passou no momento-chave em que suas trajetórias se bifurcam, com o objetivo de encontrar um meio para estabelecer sua reconciliação. Várias antíteses podem ser estabelecidas, sobretudo no sentido de indicarem movimento e estagnação entre personagens e momentos que por vezes trocam de papéis. É

marcante que cada personagem mantenha, não obstante as mudanças de perspectivas, uma característica própria.

A morte do pai é o último elo que mantém unidos os irmãos. Após este fato, nunca mais Joana e Antônio se entenderam, e este mesmo fato guiou ambos por toda a vida até o encontro com a estrangeira: “Quando Marie-Ange chegou, eu entendi que podia começar de novo, sob outro prisma, retomar o que era meu e tinha ficado lá atrás. Mas foi preciso que ela chegasse, vinda de fora, uma aparição.” (LEVY, 2011[a], p. 9). O que constituiu o meio do caminho, desde a morte do pai até este instante, mostrou-se vago e incerto, como se talvez nem mesmo tivesse existido, ou não passasse de um sonho.

O mundo que eu e meu irmão havíamos esboçado logo se mostrou frágil e vaporoso. O elo que nos unia se rompeu de forma tão abrupta que hoje chego a duvidar da veracidade das minhas lembranças (...) Eu estava tão apegada à dor que ela se tornou um hábito. (...) Por isso foi estranho quando Marie-Ange surgiu e me mostrou outro caminho, fazendo com que de uma hora para outra esse sentimento desconhecido encontrasse um espaço na minha vida. Então senti a maior liberdade que eu jamais experimentara: a liberdade de empacotar a tristeza e repousá-la no armário. A liberdade de saber que não existe apenas o inferno, e que as histórias podem ser recontadas. (LEVY, 2011[a], p. 10-11).

#### **4. Os nomes**

A ausência de nomes das personagens ou a possibilidade de determiná-los é um dos pontos que chama atenção nos textos de Tatiana Salem Levy. É notável como a identificação das personagens dá-se com delicadeza e dificuldade ao longo das obras estudadas. Este ponto é de extrema relevância, uma vez que a identificação e delimitação dos atributos dos personagens têm influência direta em suas ações, ou mesmo na falta delas. Parto do pressuposto que, identificado o centro de uma ação ou uma sequência de ações num personagem, as atitudes tomadas teriam claramente um objetivo específico e um propósito. Mas, em contrapartida, se não é possível delimitar a amplitude de um foco de ação, as atitudes tomadas perdem-se no espaço, amputando-as os sentidos e fins.

Ao iniciar a leitura dos textos e me deparar com personagens não nominados, não sabia muito bem como me posicionar diante do que me estava sendo apresentado. Procurava

qualquer brecha que pudesse me levar ao narrador daquelas linhas. Considerava com especial atenção todo verbo em primeira pessoa e ao que ele se referia. Mas não conseguia ainda me ater a nenhuma imagem concreta. Qual era a identidade daquele que falava, ou melhor, como se deixava perceber aquele que falava? Os nomes têm uma grande força referencial, uma vez que, ao designar com eles um objeto, nos abstermos de uma longa descrição sobre suas características. Eu procurava por personagens que se esgueiravam por entre discursos, mas não seguia fantasmas.

No conto “Contra a regra”, as ações são tomadas como algo natural e instintivo. O protagonista anônimo migra do Maranhão para o sudeste porque “se todos partiam, porque ele não?” (LEVY, 2003, p. 87). Em seguida, morando em Nova Iguaçu e trabalhando no Rio, de tanto ouvir um colega de trabalho, muda-se para o Vidigal, mesmo que a esposa não aprovasse: “Teresa, mesmo a contragosto, fez que sim, porque sabia que com gosto ou com gosto a favor, tanto fazia. Uma vez mais fizeram as malas, deixaram pra trás tudo o que tinham não e foram.” (LEVY, 2003, p. 87).

A personagem principal de *A chave de casa* não tem nome. A única menção denominativa a seu respeito vem tarde no livro, quando está à procura de primos de seu avô e comenta sobre a igualdade de seus sobrenomes, mas ainda sim não os diz. Chama atenção o fato de haver muitos questionamentos sem resposta na apresentação desta personagem. Ela não sabe onde está, de onde vem, qual seu destino, nem há quanto tempo encontra-se neste estado: “Nasci no exílio: e por isso sou assim: sem pátria, sem nome. Por isso sou sólida, áspera, bruta. Nasci longe de mim, fora de minha terra – mas, afinal, quem sou eu? Que terra é a minha?” (LEVY, 2008, p. 25). Torna-se, assim, quase impossível desvendar quem nos fala. Mas, em consonância com Benjamin no raciocínio de que “esconder significa: deixar rastros (...) invisíveis” (BENJAMIN, 1995, p. 237), há pistas que podemos seguir.

A primeira delas é uma voz que fala entre chaves, interrompendo-se em seu discurso. Não é claro, a princípio, o que ou quem é esta voz que se permite entender como uma espécie de consciência intromissiva no discurso da narradora. Descobrimos mais a frente tratar-se da falecida mãe da personagem – igualmente não nominada. Outra delas é o avô da mulher sem nome. Também em relação a este personagem – o avô – seu nome não fica claro – talvez seja Raphael, mas não há como afirmar em definitivo.

Curioso notar que um terceiro satélite tenha nome: é Raphael, primo do avô. Vejo contraporem-se os parentes próximos aos distantes, em que mãe e avô são a parte roída da



identidade da personagem, e Raphael, o tio-avô que ainda reside na Turquia, e é representante da cultura original com a qual busca-se reconciliação. Talvez por isto ele tenha um nome, por ele ser o elemento intato e definível deste jogo de forças. Perceba que a possível coincidência – pois ao leitor não fica claro – dos nomes dos primos é a porta entre cultura primordial e a cultura perdida ou desvinculada.

Mas nem todas as obras estudadas apresentam personagens anônimos. Questiono-me qual a diferença principal e suas implicações na leitura das obras. Se minha intenção é questionar a denominação dos personagens como traços característicos de seu modo de agir, penso o valor de suas ações em perspectiva de sua salvação e emancipação dos fatos do passado. Assim, mesmo as personagens nominadas perdem a autonomia sobre suas ações, uma vez que não possuem as rédeas da vida, realizando atos desprovidos de consciência própria – no sentido que agem muito mais instintivamente que racionalmente – e são incluídos numa massa amorfa animalesca.

Em “Desalento”, apesar de a personagem principal ter nome, a crueza da vida toma-lhe as rédeas das mãos, e as ações igualmente se impõem. Após a morte do filho, Cristina volta para casa e é obrigada a lidar com os vestígios da realidade tal como a conhecia: “o cenário se impôs para ela, atravessando-lhe o corpo (...), no entanto era preciso ocupá-lo. (...) Mas a cada passo, a cada gesto (...) sentia um golpe duro, um pontapé querendo empurrá-la para fora de casa.” (LEVY, 2004, p. 221).

Em “Na canoa”, a ação é tomada em contrassenso ao esperado ou convencional, pois seguir os passos predeterminados pela razão comum, por assim dizer, nada acrescentaria à personagem, ou pior, apenas tornaria explícita sua insignificância diante do mundo que a circunda. É o que acontece com Altamir que, após ser libertado, decide por não voltar a sua cidade de origem. A mulher fica extremamente frustrada com a decisão do marido, já que ansiara por este momento desde o início, e a quebra de expectativa – “agora que estava solto queria permanecer preso?” (LEVY, 2011, p. 75) – promove o rompimento dos dois. Nada que faça Altamir mudar de ideia; sair dali apenas reiteraria sua insignificância diante do mundo – mais especificamente sua submissão ao passado – e por isto opta por permanecer na situação em que se viu, inicialmente à força, inserido.

Em *Dois rios*, ao contrário do que acontece em *A chave de casa*, todos os personagens possuem nome. A narrativa é dividida em duas partes, e a primeira parte tem o título de Joana. Joana é professora particular de português, mas depende pouco de seu trabalho. Ela mora com

a mãe, Aparecida, no apartamento deixado de herança pelo falecido pai, Jorge, que morrerá de enfarto quando ela e seu irmão, Antônio, eram ainda crianças. Joana descreve suas lembranças e os fatos com tempero de melancolia, desde as lembranças felizes nos momentos com Antônio nas férias de verão em Dois Rios, na Ilha Grande, até o relacionamento delicado com a mãe psicologicamente abalada.

Joana deixa explícito que a morte do pai não foi superada por nenhum dos membros da família e a atitude de todos é pautada por esse evento trágico: ela presa à casa com a mãe doente, e Antônio viajando pelo mundo tentando escapar dos fantasmas do passado. Ou seja, são todos submissos a uma força maior que os impele à ruminação dos fatos, com extrema incapacidade de deles se desvencilharem.

A narrativa de Antônio – a segunda parte do livro que leva seu nome – não difere muito da de sua irmã, sendo por vezes quase idêntica em descrições e impressões, variando em circunstância. Uma das particularidades de Antônio é ele iniciar seu discurso tentando mostrar-se forte – o que está na verdade muito além de seu controle – e que, apesar do tom dramático que a sua vida assumiu após a perda do pai, ele seguiu adiante. Mas não consegue esconder a dor e a incompreensão do passado, do estranhamento dos sentimentos por Joana, e do singular relacionamento com a mãe. O passado é como uma prisão, e as lembranças que não se desfazem são as grades e correntes que aprisionam.

Marie-Ange é a força que desequilibra a balança. Francesa da cidade de Nonza na ilha de Córsega, Marie-Ange é o elemento que irá transformar as vidas de Joana e Antônio. Ela possui um nome composto, dois nomes em um, e assim representa a possibilidade de significar, o que não é denominado singularmente. Se nos gêmeos a duplicidade em si foi partida, cada um deles representa agora apenas uma singularidade embaçada. Já Marie-Ange é regida pelo espírito dionisíaco, imprevisível, entregue ao acaso e às circunstâncias. Nela, não se encontra padrão que não o da desordem.

Diferindo diametralmente dos irmãos, que tentam se definir mas são definidos pelas experiências da existência, Marie-Ange transmuta-se a cada experiência. Se Joana e Antônio são marcados pela morte do pai e toda sua trajetória é definida por este fato comum aos dois, que tanto os aproxima quanto os distancia, Marie-Ange leva a morte em si, pois quase morreu quando jovem e sobreviveu graças a um transplante de coração que recebeu de um garoto de 14 anos e, a partir de então, questiona os gêmeos. Será a tempestuosidade de Marie-Ange

proveniente da presença desse corpo estranho que a habita e a mantém viva? Diz ela de si mesma:

–Eu não sou exatamente alguém. // (...) – Carrego o coração de um menino de 14 anos. // (...) – Há sempre a possibilidade de eu querer expulsar o intruso, mesmo quando é ele que me mantém de pé. (LEVY, 2011[a], p. 40-41).

## 5. Os espaços

É de se notar a referência a marcos naturais para caracterizar as ações dos personagens. Devido à condição incerta das situações descritas em cada caso, tornam-se altamente elucidativos os contextos que circunscrevem ações. Os cenários ganham assim em força narrativa, e as personagens se veem a eles fortemente atreladas, como plantas que, além de se fixarem ao solo por meio das raízes, utilizam-no como fonte de energia. Por conta de os personagens nem sempre se autoafirmarem, o contexto, tal qual espelhos, reflete as imagens que o discurso não alcança e fornece ao leitor um esboço da individualidade de cada um através da maneira como cada indivíduo se comporta no espaço descrito.

Para a personagem sem nome de *A chave de casa*, os lugares por ela frequentados suscitam questionamentos e buscas: “ando em busca de um sentido, de um nome, de um corpo” (LEVY, 2008, p. 12); é verdade, contudo, que se indaga em busca de respostas que não possui. Acontece que os lugares a que se vão são repletos de partes, restos e pistas. A precariedade existente é motivadora de todo o movimento. A morte da mãe, poderoso choque, faz com que a personagem se feche e perca o contato com o mundo. Talvez o objetivo da personagem fosse empreender uma procura pelo que sobrou de sua identidade; talvez fosse apenas uma resposta inconsciente ao trauma.

De todo modo, são três os espaços majoritários em que se desenvolvem as ações: Brasil, Portugal e Turquia, sendo cada um deles representativo de um período. Da importância dos lugares, temos aqui uma série de deslocamentos proporcionados por sentimentos de desterritorialização. Se tomarmos o espaço por uma abordagem cronológica, temos a ordem desterritorializadora Turquia, Brasil, Portugal, Brasil. Como caminho de volta – em um percurso reterritorializador – temos Brasil, Turquia, Portugal, Brasil.

O primeiro trajeto é percorrido pelos ascendentes da narradora e se divide em três movimentos. Inicialmente realizado pelo avô, é consequente da desterritorialização pela guerra, que faz de sua terra um ambiente duvidoso e do Brasil a perspectiva de um futuro menos turbulento. Em sequência, os pais, fugindo de outro quadro hostil – a ditadura militar e a perseguição de militantes contrários ao regime – seguem para Portugal onde têm a oportunidade de pouso seguro. Finalmente, o retorno dos pais ao Brasil coincide com a pacificação e a possibilidade de uma vida saudável entre os seus.

O segundo momento da peregrinação é – a princípio – único da personagem anônima, quando decide procurar informações de seu passado.

Nunca tinha viajado assim antes, com um objetivo a ser cumprido, mas depois de ouvir meu avô e pensar com meus botões acabei me decidindo encarar o desafio. Mal ou bem, era uma possibilidade de encontrar algum sentido para minhas dores e tentar me desfazer delas. Queria voltar a andar, encontrar meu caminho. (LEVY, 2008, p. 27).

O que acontece aqui é que a impossibilidade do discurso – o silêncio dos antepassados – motiva o deslocamento para que as respostas sejam encontradas. Também sob um prisma temporal do espaço, a narradora vai primeiramente à terra do avô, e depois a Portugal por onde passaram os pais. O processo de ambientação seguindo os passos dos antepassados abre-nos à perspectiva de identificação. Ao visitar as ruínas do passado, a viajante evoca memórias e presenças imateriais daqueles que procura. Desse modo, ela frequenta lugares oníricos e é frequentada por sonhos, em que consegue, através da significação alegórica do processo de reconstrução da “casa” de sua família, espiar uma identidade que dança num quarto sem janelas.

Para a protagonista de *A chave de casa*, a escrita se estrutura como não lugar, uma vez que a prática da escrita funciona como viabilização de uma autorreflexão. A escrita para a narradora permite o afastamento da consciência do corpo que escreve, forçando assim um deslocamento psicológico produtivo para a reelaboração da identidade desejada. Um não lugar se estabelece como ambiente provisório de trânsito; ele é o meio do caminho entre não existir e se realizar. A página em branco é o espaço livre das identidades em construção.

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram (...) Conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma, mas (...) a verdade (...) nenhum passado veio me soprar nos ombros (...) fiquei assim (...) depois que conheci a morte e ela me encarou de frente com seus olhos de pedra. (LEVY, 2008, p. 62).

A narrativa de *Dois rios* é dividida majoritariamente entre Rio de Janeiro, Ilha Grande e Nonza, três espaços que fazem parte de momentos específicos dos personagens. Cada um desses espaços traz à obra ilustração pertinente da personalidade das *personas* apresentadas no romance na medida em que o ocupam. A dança de personagens e espaços é consideravelmente significativa para o decorrer dos fatos, ainda mais quando submetidos à ação do tempo, igualmente vário e labiríntico.

O primeiro lugar em destaque é o Rio de Janeiro, particularmente Copacabana. É lá onde Joana conhece Marie-Ange na praia e sua vida dá sinais de mudança, é lá a sede de sua família arruinada por uma fatalidade. Este primeiro espaço subdivide-se em dois, o apartamento e a praia. O apartamento é o vínculo material e uma constante alusão ao falecido pai e à ausência do irmão, onde vivem a Aparecida, compulsiva, e Joana, desolada. O Rio de Janeiro do apartamento é o ícone da realidade opressora, da impossibilidade de sonhar, de se permitir, de se libertar; esta Copacabana é a lembrança do passado trágico e do presente maculado, do irremediável, do impossível de ser esquecido. O Rio de Janeiro da praia, ao contrário, do passado aparentemente feliz em família, da aparente liberdade; curiosamente é ali onde Marie-Ange surge com o vento e traz a brisa de alento, um frescor, um lapso de fantasia pelo qual é possível esquecer e seguir adiante.

Em seguida, o palco é Dois Rios na Ilha Grande. Povoado de sons e cores, lá vive o passado de Joana e Antônio. Foi indo a Dois Rios visitar o irmão Eduardo, preso político na Colônia Penal Cândido Mendes, que Jorge conheceu Aparecida – os pais de Joana e Antônio –, filha de um policial da penitenciária. Era lá que os irmãos passavam as férias de verão – as férias inteiras – sem ver o pai médico que não se dava bem com os sogros. E foi também lá que receberam a notícia da morte do pai e começaram a se separar. É para lá, no entanto, onde Joana leva Marie-Ange quando as duas decidem viajar, e este fato produz uma grande mudança no comportamento de Joana. Ao lado da francesa, ela revisita o doloroso passado como procurasse reatar as pontas de sua vida. Ao relembrar os acontecimentos e visitar os

lugares em que brincava com seu irmão, questiona-se sobre os fatos, mas, sobretudo, permite-se novamente ser feliz sem remoer acontecimentos idos.

Por fim, Nonza, cidade natal de Marie-Ange, é o último grande destino. Localizada na ilha de Córsega no Mar Mediterrâneo, é o lugar onde acontecem as mais marcantes transformações nos personagens. Joana, na ordem de leitura do livro, é a primeira a ir visitar a ilha e a cidade. Marcante na descrição do lugar é sua aridez, com poucas árvores, muitas pedras, poucos e taciturnos habitantes. Algumas tentativas de comparação entre os espaços – Brasil e Nonza – são imaginadas por Joana, mas Marie-Ange interrompe seus raciocínios. Lá, Joana descobre a liberdade, e principalmente o caminho para se desenraizar.

- Há tanto o que ver aqui. Não há mar e montanhas como os de cá.
- Engraçado... Eu estava pensando: pela primeira vez saio do Brasil, atravesso o Atlântico e venho parar numa ilha. Não fosse a paisagem árida e a língua estrangeira, eu diria que a distância não existe. Ela me puxa até a varanda, onde nos debruçamos a ver o horizonte.
- São quilômetros e quilômetros dessa linha infinita, sem terra a vista, até chegar a Dois Rios.
- E no entanto...
- Não, Joana, os lugares não são os mesmos. É você quem insiste em permanecer. Ela leva as mãos ao meu rosto, arregalando meus olhos, como se quisesse me mostrar algo que não consigo enxergar. (LEVY, 2011[a], p. 106).

Antônio, por sua vez, descobrimos ter estado na ilha de Córsega antes de Joana. Ele viu Marie-Ange no aeroporto e, encantado, decidiu segui-la. Uma vez na ilha, é abandonado pela francesa sem receber qualquer explicação. Este acontecimento é extremamente profundo para ele, que virtualmente preso à ilha e à idealização do retorno da mulher a quem decidiu seguir, acaba por retornar ao passado, se entregando a lembranças e esperanças. Ele e Joana invertem os papéis ao passarem pela ilha. Joana, que era extremamente presa ao passado e à casa, passa a se deixar levar, abandonando conceitos preestabelecidos muito mais pelo senso comum das circunstâncias que por suas verdadeiras ambições, e Antônio, que era seguro de si e tinha o desapego como traço relevante em sua personalidade, fica fora do eixo após o contato com Marie-Ange.

Não vejo como simples coincidência o encontro de Antônio e Marie-Ange no aeroporto, um espaço neutro e estéril. Ambos os personagens definem-se livres e sem amarras, mas descobrimos que isto não é inteiramente verdade. Ao tratarmos de Antônio, um

lugar mais se apresenta sem que este seja literalmente um espaço: são as fotografias. É muito significativo Antônio ser fotógrafo, pois as fotografias representam a estaticidade de uma circunstância que não mais se repetirá integralmente. Antônio clama para si uma liberdade que não tem direito, pois nunca se desvencilhou por completo das memórias do passado, que vasculha como se inspecionasse fotografias antigas. Como diz Joana sobre Aparecida:

O apartamento onde moro com Aparecida é grande, herança dos pais do meu pai, e ainda assim há na casa mais objetos do que o espaço permite, embora estejam todos dispostos com precisão. (...) Uma das prateleiras abriga fotos amareladas em porta-retratos antigos, a moldura de madeira. São fotografias do meu pai, da minha mãe com o meu pai, da família unida, nós quatro juntos. Toda vez que as olho hesito se éramos mesmo felizes ou se as fotos mentem. // Minha mãe acredita piamente no que elas mostram. Minha mãe, Aparecida, Cida, (...) segura o porta-retrato do centro, aquele que guarda a fotografia do casal numa praia na Bahia, antes do nascimento dos filhos, e o admira. Sua imaginação vai longe, e é nesse momento de devaneio que sua cabeça a deixa levemente em paz, sem pensamentos obsessivos, sem ideias tenebrosas de morte e destruição. // (...) Eu tento explicar, tento dizer: “Mãe, as suas ideias não são a realidade (...)” Mas ela não me escuta. Ou não quer escutar. (LEVY, 2011[a], p. 28-29).

Marie-Ange, ao contrário de Antônio, não guarda fotos, não se lembra do passado a todo instante, e sim vive o presente pulsante: “– Você não tem máquina?” pergunta Joana, “– Não tiro fotos – ela afirma.” (LEVY, 2011[a], p. 51-52).

Contraponho neste trabalho a ideia de ação à ideia de movimento. Pois, se comumente as ações produzem movimentos, não consegui perceber nas obras lidas tais relações. Ao contrário, vejo nas ações representadas nas obras lidas atos vãos que apenas atestam a incapacidade das personagens de se movimentarem, ou romper sua inércia. Por movimentos, compreendo não necessariamente o deslocar-se pelo espaço, mas, este sim, o movimento espacial, que se constitui em ato reflexivo – por vezes intelectual – nem sempre consciente, que promove o rearranjar-se das consciências no tempo-espaço – que me convém chamar temporalidade – em que se corporificam.

Assim posto, assumo o paradoxo de que seja a imobilidade como chave de acesso para os movimentos. Tomo como exemplo o conto “Paralisias”, em que a personagem – anônima – digladiava com uma enorme dor após uma perda – não clara se da mãe, de um amor, ou ainda

outra. Esta luta atesta a vontade de compreender os acontecimentos, de digerir o que foi empurrado goela abaixo. E, para que depreenda dos fatos suas consequências, estatiza-se:

Fincar os pés na terra, as unhas dos pés na terra. E ficar. Não sair do lugar. Não cruzar fronteiras. Não errar pelo deserto. Afundar os pés na lama, as mãos na lama. O corpo: na lama. Cravar as unhas dos pés no solo árido e pedregoso, no solo rachado da seca. E ficar. Recusar o movimento, paralisar. Recuar. // Talvez eu queira voltar à origem. E ficar. No ventre já seco ou embaixo da terra; com a mãe ou com os vermes. Amputar minhas pernas, colar minhas mãos uma na outra. Os lábios com massa e cimento. Ouvir as pessoas me chamando e não sair do lugar. Parada, paralisada. Arraigada até se formarem crostas, cascas de lama me contornando. Caranguejo no mangue. Recuando. // o corpo em chagas, em sangue, em pus, misturado à lama, devorado pelos caranguejos – como no primeiro dia. (LEVY, 2004, p. 93).

Novamente em paradoxo, é interessante ver como a personagem coloca-se em situação que tudo leva a crer como não fértil e improfícuo; no entanto, é exatamente esta imagem que a possibilita uma ressignificação da condição em que se encontra. Tal como fosse a ruína do que havia sido, o corpo em chagas é o monumento da dor e da perda, do que não existe mais. Este estilhaço de consciência, presente num corpo deteriorado, demonstra a transitoriedade da vida, e a vontade de retornar à origem constitui uma tentativa de recomeçar. “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação” (BENJAMIN, 1984, p. 200), diz Benjamin, mas aqui não temos criação, e sim recriação, especificamente, a reinvenção de si próprio.

Algo parecido ocorre em “Na canoa”, quando Altamir prefere ficar em Dois Rios a voltar para Campo dos Goytacazes. Quedar no lugar em que foi posto é o mesmo que assimilar as fatalidades da vida e transformar-se em, ou sentir-se, alguém: “Voltar para um mundo de concreto, sem perspectivas?” (LEVY, 2011, p. 76). A personagem prefere a condição insólita de “estar numa ilha, num pedaço de terra apartado do continente, sabendo as horas pelo mar e pelo vento, não pelo relógio (...) como se fizesse parte dela, apenas mais um animal da terra” (LEVY, 2011, p. 76), pois esta é a forma que encontrou de “criar raízes” (LEVY, 2011, p. 77).

Assim como os movimentos não representam propriamente deslocamentos espaciais, os espaços não podem ser todos materializados em ambientes reais. Consoante ao deslocamento realizado pela consciência – ou inconsciência – que reflete numa alteração das



condições das personagens, os espaços constituem-se por vezes como imaginários ou interiores, opondo-se aos ambientes externos que cada personagem habita.

Como espaços propriamente definidos como tais, é de se notar sua mão fatal – fatídico – sobre o comportamento dos homens. Em “Contra a regra”, Codó no Maranhão não permite a continuidade da vida pela pobreza e resta para os homens emigrarem. É o que considera a personagem no início do conto: “se todos partiam, por que ele não?” (LEVY, 2003, p. 87). E em seguida, já no Rio de Janeiro – lugar recorrente na obra da autora – a violência é literal: “seu filho mais moço, R., de 5 anos, morto por uma bala perdida às 16:00hs de ontem, no morro do Vidigal, Rio de Janeiro.” (LEVY, 2003, p. 89).

Em “O Rio sua”, temos a cidade do Rio de Janeiro que se contrapõe à Europa, e em ambos ambientes o espaço assume o máximo da corporalidade, a ponto de não ser considerado pela pura consciência, mas por uma consciência extremamente corpórea:

Depois de sete anos morando fora, chego ao Rio de Janeiro no fim de dezembro, em pleno verão. (...) // Um bafo me envolve o rosto, não há vestígio de brisa. Gotas de suor me atravessam os poros em ritmo acelerado, rompem a barreira da pele, escorrendo por todo o corpo, deixando-me encharcada. Há anos eu não suava assim. Há anos eu não sentia a roupa colando ao corpo, como embaixo de um temporal. // Finalmente, e sem demora, entendo porque voltei. Meu corpo entende, o mesmo corpo que sempre protestou contra o ar ríspido da Europa com pernas ressecadas, cabelos em textura de palha, náuseas, tonturas, dificuldade de respiração. Suado, ele reconhece. Muito antes do que eu imaginava, meu sangue desperta, atigado pelo mês de dezembro. Então percebo, sentada no sofá umedecido pelo suor, por que voltei: porque aqui, no Rio de Janeiro, meu corpo se sente em casa. (LEVY, 2012, p. 273).

Não há como desconsiderar a força do espaço como viabilizador da definição de uma identidade. O corpo inserido em seu lugar representa um encaixe perfeito, uma completa harmonização entre existir e ser, novamente como algo animalesco, profundamente instintivo, de forma que a própria racionalidade perdesse seu sentido em um processo de entender o viver.

Em “Paralisias”, entretanto, acontece exatamente o contrário, e se vemos descrito o corpo a todo momento, não temos qualquer referencial de lugar para posicioná-lo. Temos assim a construção de uma narrativa psicológica que coloca a narradora em suspensão e, sem os pés no chão, ela vagueia, espectral, por tempos e imaterialidades. O sonho – portanto, o

lugar onírico – faz-se por excelência o ambiente solucionador das impossibilidades da matéria, e mesmo o corpo e os objetos não são reais:

Te dei meu corpo e o que ele comporta, você não quis, Meus olhos, minhas mãos, você não quis. (...) Meu ventre e o filho que nele carregaria, você não quis. (...) Te dei meus sonhos, você não quis. (...) Te dei a garantia do final feliz, você não quis. (...) Te dei meu futuro e meu passado, você também não quis. Nem sequer olhou pra trás, nem sequer titubeou (...), prosseguiu. (...) E eu: continuei no mesmo lugar (...) em que nos conhecemos. No mesmo domingo ensolarado. (LEVY, 2004, p. 93-94).

Vejo nesta passagem a construção de um lugar impossível que seria capaz de comportar todas as amplitudes de que necessitaria a consciência para emancipar-se de uma realidade opressora. Este lugar seria a linguagem. É através dela que se erige com palavras-paredes o ambiente, debilmente iluminado ora pela memória ora pela imaginação, numa espécie de coleção que a voz narrativa absorve ao longo de sua produção em “tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, 1995, p. 228). Temos então que ações e movimentos, distribuídos sobre diversos tipos e estratos de espaço, constituem-se discursos que, com obscuro objetivo de síntese, procuram dar razão à existência conflituosa das personagens.

## **6. Os discursos**

Envoltos por uma aura de incerteza, as personagens são narradas por uma confluência de discursos que ultrapassam os limites individuais de consciência e tempo. É de extrema importância o papel dissertativo da memória que segue caminhos tortuosos para erigir a ideia de um indivíduo completo e bem acabado. Nuances que habitam cada personagem são constituídos por fragmentos de vida suscitados ora pela narração, ora pelos próprios personagens, mas em nenhuma das situações sente-se o leitor seguro para afirmar que o que lera constitui-se pura verdade. As personagens dançam no tempo, fosse este uma sala de espelhos e, cada um destes, fractais. É frequente que as personagens viajem no tempo, fazendo considerações profundas sobre suas vidas, ponderando sobre o passado e o presente de diversas formas, com o objetivo de situarem-se em si mesmas, mais que no lugar que

habitam.

Quando falei do espaço, fiz algumas vezes a menção de tratá-lo cronologicamente. Agora, revolvo os papéis novamente e abordarei o tempo sob um viés geográfico, pois será pelo espaço que definirei os tempos. Não vejo esta proposta de metodologia como mera subversão, mas como valorização da relativização do tempo e sua multiplicidade na sociedade contemporânea. Faço minhas as palavras de Glissant a respeito do que interessa ser “o comportamento imprevisível dessa relação das culturas, imprevisibilidade que constitui uma das bases da ciência do caos.” (GLISSANT, 2005, p. 101).

Em *A chave de casa*, ocorrem-me três tempos principais para a narrativa, os quais tentarei expô-los ordenadamente. E se, ao pensar em três tempos, imagino *passado*, *presente*, e *futuro*, digo que vou nomeá-los: *origem*, *desenvolvimento* e *consequências*. Apenas jogo com as possibilidades, pois há origens que cabem ao futuro, consequências que se deram no passado, e desenvolvimentos que se sentem no presente. Na narrativa de Tatiana Salem Levy, a sucessão dos acontecimentos se dá de forma um tanto embaralhada, talvez, um exemplo de que de fato tempo e espaço estão muito mais imbricados que qualquer tentativa de separá-los possa suportar. Nesta trama, diviso três lugares por excelência, sendo eles os já citados Brasil, Portugal e Turquia.

A começar do Brasil, temos que este é o espaço-presente da personagem e da narração, *origem* da família fundada pelo avô. Tendo deixado a família na Turquia, este é o ambiente onde espera construir seu novo espaço, sua casa. Talvez por isto poderíamos atribuir a esta abrupta mudança de país um aspecto revolucionário, também moderno. Seu objetivo é ter uma vida promissora, ou seja, progredir, ir adiante, porém com o “amparo” de valores migrados, trazidos em sua consciência. Para a mãe e o pai, o país neste estágio representa a luta por direitos, e assim é um período tipicamente revolucionário, por mais que não concretizado. Busca-se a utopia através do confronto direto, e a consequência é a fuga para Portugal, o segundo estágio desta caminhada.

Ainda no Brasil, temos o início da trajetória de nossa personagem. Aqui aparece o primeiro fator de desterritorialização psicológica identitária do livro, visto que os dois anteriores foram protagonizados por fatores sociais e políticos. Para a personagem anônima, pesa muito a perda do laço com a mãe, perda essa que será reparada durante viagem de resgate do passado.

Portugal é segundo porto. Na cronologia da história narrada, o país figura como o último lugar visitado pela personagem. Assim como foi este o pouso seguro de seus pais após fugirem do Brasil, será também em Lisboa – cidade onde os pais estiveram – que a personagem entrará em contato com boas lembranças da mãe e encontrará o pouco que lhe faltava para reestabelecer sua identidade. Portugal é, assim, o tempo do *desenvolvimento*, por ser onde se torna viável o estabelecimento de laços, é de onde ganha corpo a identidade.

O último momento dá-se em duas cidades na Turquia. O primeiro em Istambul, o segundo em Esmirna. Istambul é a porta para a ancestralidade: “Istambul é uma cidade de portas. (...) Cada uma é minuciosamente trabalhada (...) e precisam de tempo para ser apreciadas. (...) O que me importa é saber que o objeto do meu olhar tem algum significado.” (LEVY, 2008, p. 64). É de todas as cidades do livro a mais antiga, tendo sido fundada pelos gregos ainda antes dos romanos. Ali, a história sopra ao ouvido da personagem e ela se sente, então, parte de algo maior. Ela se sente finalmente parte da história, mesmo que não houvesse encontrado a sua propriamente. As ruas, os mercados e a mesquita exalam épocas distintas e funcionam como verdadeiras máquinas do tempo dando asas à imaginação reflexiva. Por não ser ainda o ponto final da viagem, chega a hora de deixar Istambul e partir à procura da primeira e última casa, aquela à qual pertence a chave.

Chegar à fonte não é tarefa fácil. Nem sempre o lugar é de fácil acesso, nem sempre se sabe ao certo onde é o lugar. Por isto, Esmirna será um espaço de embates, mas onde o objetivo será alcançado, onde a personagem começa a pensar “que sim, havia um sentido nessa viagem. O passado (...) não era apenas daqueles que tinham emigrado.” (LEVY, 2008, p. 87). Os embates, dois, serão protagonizados pelo primo do avô, primeiro em sua procura, em seguida, no momento do encontro, quando há de se comprovar a identidade afim. Historicamente, com a presença da personagem, a cidade real e imaginada une as duas pontas da vida, avô e neta. Dos tempos estipulados, este é a *consequência*, evocada pela fusão de presente e passado, abrindo portas ao futuro e ao que poderíamos dizer maturidade.

*Dois rios* oscila constantemente entre passado e presente, transmitindo a impressão de um presente nublado por um passado extremamente vívido. O presente de Joana é de lamúrias por uma vida desperdiçada. Assim, ela vive constantemente no passado, povoando suas lembranças para tentar se sentir feliz novamente ou compreender porque não mais consegue ser feliz. O presente, como o tempo do agora, só passa a existir para Joana a partir do encontro com Marie-Ange que a desperta para o devir. Diz Joana: “Marie-Ange me transforma, me

leva a fazer o que antes eu imaginava impossível. Ou nem imaginava.” (LEVY, 2011[a], p. 48).

Com Antônio acontece o inverso. Obliterando o trágico passado, ele inicialmente vive o presente a viajar, conhecer lugares e mulheres ao redor do mundo, sem destino ou pouso certo. Mas a partir do momento em que Marie-Ange cruza seu caminho, ele descobre um sentimento ainda não vivenciado de permanecer ao lado de alguém e, na ausência da estrangeira, ele recorre às lembranças do passado, de sua irmã e sua mãe e decide pelo regresso ao Rio de Janeiro: “Agora que você partiu, (...), os vestígios do passado começam a mostrar sua cara, impertinentes, indesejados. (...) os fantasmas, (...) eles estão aqui, vagando por entre aqueles que porventura decidem explorar a escuridão.” (LEVY, 2011[a], p. 149).

Marie-Ange posiciona-se além de uma única temporalidade ou mesmo de uma simples confluência de circunstâncias. Ela é indefinível e amorfa: “Marie-Ange só usa roupa folgada (...). Tudo nela se mexe.” (LEVY, 2011[a], p. 40). Marie-Ange é disforme, tem a boca torta quando fuma e tem uma grande cicatriz dos seios ao pescoço devido ao transplante de coração. Ela habita presentes e passados diferentes quase de forma onipresente; está no presente de ambos os narradores que acontecem em tempos distintos, e por um detalhe nos fatos narrados – particularmente a morte de sua avó, ao que nos referiremos à frente – faz com que os tempos sejam mesmo embaralhados, impossibilitando qualquer precisão temporal a seu respeito.

Pragmaticamente falando, temos o discurso, enquanto substantivo, enquanto objeto, como um conjunto ordenado de frases, pelas quais um raciocínio é construído fundamentado no uso da razão. E, se temos um discurso, temos necessariamente quem o produz, alcançando assim a ideia do discursar, do discorrer, com base em um raciocinar que tem o objetivo de expor circunstâncias, analisar situações, ponderar sobre acontecimentos pertinentes à voz do discurso, que acredita igualmente contribuir em alguma instância àqueles a quem se destina.

Atendo-me às cenas apresentadas pela ficção de Tatiana Salem Levy, retomo aqui os elementos elencados até o momento. Em primeira instância, as perdas, que motivam a procura, o movimento, nem sempre espacial, mas artifício de uma consciência latente aos seres que muitas vezes manifestam-se de forma não consciente e têm o intuito de produzir um ordenamento – mesmo que falso – naqueles que os processam. As personagens, que, mais que definidas por seus nomes, ou seja, suas individualidades ou particularidades, se caracterizam pelas ações realizadas, de modo geral impostas a essas personagens por sua condição.

Importante destacar que estas ações nem sempre representam movimentos, mas afirmações instintivas de sua condição. E, enfim, temos os espaços onde as ações – necessárias, imperativas – e os movimentos – ressignificadores – tomam lugar. Os espaços, em consonância às ações – nomes – e aos movimentos – discursos –, são, em determinados momentos concretos, em outros abstratos, de modo que o corpo de um personagem pode constituir um espaço onde se materializa uma destas duas instâncias, mas seu desenvolvimento dá-se de forma subconsciente e, portanto, imaterial.

No conto “Shabat”, há uma fusão de todas estas categorias – forjadas, e não aprioristicamente determinadas – em que o discurso é produzido em linguagem contrapontística dos seus elementos. Há, assim, um jogo de nomes – palavras –, de corpos – personagens –, e da memória – discursos – que causam um grande mal-estar. O conto consiste basicamente na narrativa de Francisco – um idoso que vive na cidade do Rio de Janeiro – sobre a sua infância em Portugal. Na história que conta para o filho – não nominado –, Francisco discorre sobre a casa em que morava e sobre o porão desta casa que, inicialmente proibido e misterioso, torna-se o lugar em que se conecta com seu pai e sua tradição. A narrativa começa da seguinte forma:

Eu tinha 7 anos quando meu pai decidiu que eu já era um homem. Está na hora de você conhecer a história da nossa família, ele me disse, com um olhar tão penetrante que tive medo. Ele me puxou pela mão e me arrastou até o porão da nossa casa em Trás-os-Montes, antes de irmos para o Brasil. (LEVY, 2010, p. 291).

E assim que a narrativa de Francisco termina, há no texto a seguinte descrição da figura da personagem:

Quando termina de falar, Francisco tem a barba, longa e branca, encharcada de suor. Nunca tinha contado essa história a ninguém. Está em seu apartamento no Rio de Janeiro, cidade que adotou assim que nela pôs os pés, há longos e longos anos, pouco depois do episódio que acabara de narrar. Pela manhã, ligou para o filho e pediu que viesse à sua casa, com a urgência que pedem os velhos, sempre temerosos do momento final. Venha, eu preciso lhe contar uma coisa. Ele foi: teve medo da culpa que poderia vir a sentir. (LEVY, 2010, p. 291).

Depreendo deste quadro, composto por estes extremos da narrativa, ao menos um duplo de ações, de movimentos e de espaços. A primeira ação representada é a realizada pelo pai de Francisco, ao decidir que o filho, então aos 7 anos, era já homem, e revelar para ele o segredo que o porão comportava. Este segredo, apesar de não explicitamente revelado, devia-se à perseguição que sofriam os judeus, e assim impunha-se a Francisco, apenas uma criança, a responsabilidade de velá-lo, para depois o passar adiante.

O primeiro movimento explícito é a vinda de Francisco para o Brasil. Este deslocamento espacial, no entanto, afeta o relacionamento da criança-adulto com sua tradição, pois, ao adotar a cidade do Rio como seu novo lugar, entendo que o passado, como o lugar que foi deixado para trás, perdeu seu sentido e razão. Nesse novo ambiente, vem à tona o filho de Francisco que, pelo discurso, cresceu sem o menor contato com a antiga tradição familiar.

Em oposição, temos uma segunda ação, que é Francisco já idoso decidir contar a seu filho sobre esta tradição. É um segundo movimento, agora imaterial, que é desenvolvido pela memória ao recuperar este passado e contextualizá-lo no presente, ressignificando-o. É nítido como o discurso promovido pela memória afeta o narrador fisicamente: ele tem a barba encharcada de suor, e mesmo um dos propósitos deste discurso é físico, visto que, sendo velho, a morte se aproxima. A morte neste caso seria dupla, ao passo que outro propósito deste discurso é a tentativa de perpetuação da história familiar.

O grande choque do conto dá-se, no entanto, com a reação do filho: “Assim que termina de ouvir, o filho, numa indiferença quase constrangedora, indaga: // – E porque você está me contando isso agora, pai?” (LEVY, 2010, p. 293). Com isso, temos que o discurso não cumpriu sua função, e a quem atribuir a responsabilidade, a Francisco, ao filho, ou ao conteúdo da mensagem? É o que discutirei a seguir.

O grande conflito expresso ao final do conto “Shabat” constitui-se de contradições gritantes. É verdade que a necessidade fez com que a tradição fosse passada adiante, tanto do pai de Francisco para ele, como deste para seu filho; mas quão contrastantes são as circunstâncias de quem recebe a mensagem e, assim, teoricamente, se imbuí da manutenção da história.

Três situações me parecem relevantes para serem discutidas. Primeiro, o fato de Francisco ter nome, e seu filho, não. Em segundo, a condição de quem recebeu a informação sobre o passado. E, em terceiro, o modo como Francisco absorveu a responsabilidade de

curador do passado sem questionamentos, quando no porão recebeu de seu pai sua “carta de maioridade”:

Nossos olhares, que pareciam nunca se perder, nem quando ele me virou as costas (...) mantiveram-se cruzados por um tempo que pareceu demorado demais. Eu queria falar, perguntar o que era tudo aquilo, por que ele tinha me levado lá, que língua era aquela, que gorro, que pano, que livro. (...) Eu queria perguntar: Por quê? (...) Mas nenhum som foi emitido, as palavras presas na minha garganta, embaralhadas. // Foi ele quem finalmente rompeu o silêncio, sem tirar os olhos dos meus olhos atônitos: você já tem idade para guardar segredo. Já é um homem. E acrescentou: Hoje à tarde você vem pra cá junto com a família. // Depois desse dia, nunca mais pude brincar com as minhas irmãs às sextas-feiras. (LEVY, 2010, p. 293).

O nome faz-se relevante aqui novamente. É curioso que o nome de Francisco aparece no conto apenas ao final de sua história. Vejo isto como o fato de, por estar perto da morte, esta personagem tomar a decisão de que algo precisa ser feito e, para tanto, desempenha um movimento em direção ao passado como que para encontrar as razões de sua vida. Neste percurso, ele reencontra sua identidade no presente e a materializa no discurso de memória.

A condição, como segunda instância, vem a confirmar a discrepância entre passado e presente, entre estar inscrito em uma tradição ou não, em o que se definiria identidade. Francisco “torna-se” homem aos 7 anos, mostrando hombridade ao receber do pai a incumbência de preservar a história, sua própria história. Chega a ser chocante cogitar que Francisco apenas considera o filho “homem” já adulto o suficiente para viver longe do pai e, ainda assim, faz-se triste a imagem de o filho dar atenção ao pai para evitar o sentimento de culpa pela morte que se anuncia, e não pelo respeito que merece.



### 3ª Parte

#### Conclusão

#### 7. Considerações finais

Desde o começo verificamos que ser ou não ser deixou de ser questão exclusiva do sujeito, pois este se vê perdido na configuração do mundo contemporâneo em meio a excessos e perdas. Vimos também que, ao tentar se reposicionar na vida comum, à realidade cotidiana que o circunda, é preciso se abrir para novas maneiras de absorver a realidade, e que o deslocamento é o grande viabilizador da reafirmação identitária, possibilitando ao viajante diferentes maneiras de interagir.

Para o sujeito que viaja, a realidade é absorvida em pedaços, fragmentos de paisagens colecionadas e guardadas como exemplos da realidade a qual pertence e representa. Estes fragmentos são monumentos da significação alegórica que determinam a passagem do tempo e da decomposição – transformação – de seus elementos em detrimento da confirmação de perenidade da identidade fixa. Segundo Willi Bolle, “objetivo (...) alegórico fornece (...) o modelo para uma representação da história ao mesmo tempo desconstrutiva e salvadora.” (BENJAMIN, 2009, p. 1161).

Em *A chave de casa*, com a morte da mãe, sua porta exclusiva de acesso aos ancestrais da família, a personagem sente-se obrigada a assimilar os princípios e valores que sua mãe constituía, para passar ela então a representá-los como herdeira de uma tradição com o dever de ter condições de propagá-la. Na falta de substância para fazê-lo, tranca-se e evita o contato com o mundo. Não que tenha sido reprimida; pelo contrário, exerceu luto por direito. Toma também a atitude de escrever como a intenção de chegar ao conhecimento, pois entende a prática da escrita como ato de procura.

Temos então que, dada a perda da mãe, a personagem se fecha à procura de uma saída, e tenta empreender a jornada sozinha, por conta de não concordar em ter que carregar o passado *alheio*. A imagem do avô surge inesperadamente, mas não entrega soluções e sim enigmas. Ele entrega à neta uma chave. Diz que é a chave da casa onde morou antes de sair da Turquia, mas qual seu verdadeiro propósito? Não poderia ser de fato abrir a porta. E qual porta? A viagem tem o objetivo de preencher estas lacunas da identidade da nossa

personagem: “A história não é só dele, a vida nunca é de uma única pessoa. Se lhe entregou a chave, é porque acredita que ela faça parte da sua história.” (LEVY, 2008, p. 18).

Como dissemos, a trama desta narrativa é polifônica, e misturam-se tempos e lugares. De acordo, portanto, com nosso raciocínio sobre o tempo e espaço como fizemos previamente, o Brasil posiciona-se como o lugar no qual foram dados os primeiros passos. No caso do avô, foi o primeiro passo da reabilitação e reencontro da identidade que abandonara. Para os pais, o passo foi o da defesa dos direitos, que naquele momento os tirou do país. Já para a personagem, o primeiro passo dado no Brasil foi perceber que a busca não poderia ser apenas empreendida aqui. A falta da mãe lhe privou dos subsídios que teria, e o avô não é mais capaz de elaborar a síntese dos tempos e culturas, apesar de ter/ser a chave.

Portugal, apesar de ser o último estágio da viagem no livro, não é para nós o mais importante. Compreendemos que é lá onde “encontra” as memórias da mãe e é de lá que retorna ao Brasil, mas, ainda sim, o grande momento de revelação ocorre em terras mais ancestrais. Na Turquia, o passado se escancara a cada porta atravessada. Das dificuldades de entrar no país, passando pela incerteza de encontrar o primo do avô, ao mais complexo questionamento de qual é sua real função – ou seu real objetivo – naquele espaço, a necessidade de respostas acumula perguntas que talvez sejam respondidas, mas não obrigatoriamente; afinal, “que futuro é certo?” (LEVY, 2008, p. 26).

A personagem anônima termina seu ciclo ambientando-se em uma cidade que não é a sua – Esmirna –, mas passa a ser quando se define a ligação com a ancestralidade presente no lugar, assim como Lisboa e mesmo o Rio de Janeiro. O que acontece é que, com tantas dúvidas, e conseqüentemente pontos de partida – perguntas – e de chegada – respostas – diversos, elaborados no âmbito da prática do ato de escrever da personagem durante o deslocamento que empreende, cria-se ideologicamente um lugar que congrega em harmonia todas as diferenças. Podemos dizer que, no fim, era a própria personagem a chave que abria a porta da casa, sendo a porta os familiares distantes que se reencontraram, e a casa o país e a cultura redescobertos. E o lugar que abriga a nova identidade divide-se em dois, inicialmente no relato e na escrita, e o segundo no próprio corpo, agora consciente, da personagem.

O modo como o presente absorve determinadas responsabilidades não pode ser concebido da mesma maneira como o passado o fez. No entanto, espera-se, tanto quanto outros tempos o fizeram – e assumo o risco de dizer: o farão, consoante ao que diz Benjamin de que em “qualquer época, os vivos descobrem-se no meio dia da história” (BENJAMIN,

2009, p. 519) – que algo que foi essência de um tempo seja processado para que um futuro aconteça. A atitude do filho de Francisco é um atestado da mudança de perspectiva na forma de levar adiante e de se produzir o próprio presente.

Vejo isto manifesto na temática constante da perda em todos os contos estudados, somado ao tempo que urge, exigindo que se prossiga. Em “Contra regra”, a família pobre perde o filho durante um dia de semana. O pai tem que trabalhar para sustentar a família e não tem nem direito ao luto. Em “Paralisias”, de modo um pouco diverso, a narradora que sofre com uma perda próxima não consegue ir adiante, mesmo sendo compelida a tal, vivendo assim uma culpa que não compreende. Em “Desalento”, a mulher que perde o filho não quer, mas é obrigada a voltar a viver o cotidiano. E este, recheado de pensamentos banais, assalta o luto da personagem, como se não tivesse direito a tal, ou não desse valor a seu sentimento. “Shabat” apresenta a incongruência entre passado e presente, e a incapacidade deste de absorver aquele, produzindo rupturas que levam ao afastamento dos que compartilham um mesmo tempo e a mesma raiz. “Na canoa” questiona a liberdade, de forma que a perda da individualidade é expressa pela obrigação de se adequar em uma sociedade concreta e opressora. E “O Rio sua”, em que o próprio corpo da personagem dá a entender um mal-estar de estar num lugar ao qual não se pertence.

Em *Dois Rios*, o encontro com a personagem estrangeira que carrega em si a insígnia da morte como passe livre para a liberdade possibilita aos que com ela entram em contato se redimirem do passado em busca de um presente mais absoluto do que o que vinham vivendo desde a perda que sofreram. Não há mais propriamente o passado e o presente para Joana e Antônio depois de Marie-Ange como antes “éramos felizes”; hoje não somos mais, pois ela é o presente, nela vive o agora. Marie-Ange “é o presente que polariza o acontecimento em historia anterior e posterior.” (BENJAMIN, 2009, p. 513).

Entendo a alegoria como ideal de salvação não necessariamente do passado, mas, muito mais, de reinterpretação do presente que se faz repleto de espinhos, e um entrave à vida em plenitude. Assim, a transitoriedade que representa primeiramente um problema por premeditar a falência do indivíduo em condição de bem-estar, e a mesma transitoriedade que, num segundo momento através da alegorização do sofrimento, a possível redenção pela falência própria da morte, ou seja, do estado de luto, uma vez que a morte mesma vê-se em crise, e “se converte em salvação” (BENJAMIN, 1984, p. 130). Sobre o conceito de “salvação”, diz Benjamin na passagem “Teoria do conhecimento” das *Passagens*: “o vento do

absoluto nas velas do conceito. (O princípio do vento é o elemento cíclico.) A posição das velas é o elemento relativo.” (BENJAMIN, 2009, p. 515).

Segundo o raciocínio de que os nomes encerram um conhecimento predeterminado, e evitam a explicação de seus significados, poderíamos dizer que, se houvesse qualquer definição ou respostas às perguntas feitas, esta personagem pudesse acabar tão perdida quanto começou. O fato de poucas personagens serem reconhecidas só aumenta o caráter de desterritorialização dos indivíduos, ou seja, seu sentimento de não pertencimento. Há desta maneira muitos poucos laços com a terra ou com os que compõem uma convivência afim qualquer. Por não terem nome, isso facilita em contrapartida a reflexão sobre eles, suas origens e suas condições: “Quem sabe (...) quando conseguir me libertar do fardo, não consiga também dar nome às coisas? E por isso, só por isso escrevo.” (LEVY, 2008, p. 8).

Forma-se, assim, um não lugar de criação que possibilitaria o agrupamento de todas as características incongruentes componentes de um sujeito em espaço anexo à materialidade, único viabilizador da reafirmação da identidade perdida, mediante a postura transculturante do fazer literário. Temos, portanto, que escrever como processo de busca visa muito além de simples posicionamento de um simples sujeito, sendo fruto de um trabalho consciente desse sujeito atento às disposições da sociedade.

Chegamos, enfim, à conclusão que a supressão do espaço via deslocamento produz no sujeito de nossa contemporaneidade uma sensação de ubiquidade que poderíamos aproximar da ideia não original de brincar de Deus, onde o poder consistiria na possibilidade de tornar-se um criador. Não dizemos aqui de um mundo concreto, mas de um mundo utópico, pessoalmente idealizado e corporificado no espaço da criação literária: “O que acabo de escrever é falso. Verdadeiro. Nem verdadeiro nem falso, como tudo o que se escreve sobre os loucos, sobre os homens. Relatei os fatos com a exatidão que a minha memória permitiu. Mas até que ponto creio eu no meu delírio?” (SARTRE, 1978, p. 43). Resta acreditar.

## 8. Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Tradução do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. Imagens do pensamento. In: *Rua de Mão Única*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Pensamentos e visões de um decapitado. In: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*. Tradução: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix, 1986.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. A linguagem da ficção. In: *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997[a].

\_\_\_\_\_. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997[b].

\_\_\_\_\_. O mistério nas letras. In: *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997[c].

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 17ª edição. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

\_\_\_\_\_. Fim dos territórios ou novas territorialidades? In: LOPES, Luiz Paulo da Moita; BASTOS, Liliana Cabral (Org.). *Identidades: recortes multi e interdisciplinares*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução: Daniel Piza. Osasco: Novo Século Editora, 2011.

LEVY, Tatiana Salem. O Rio sua. In: *Ganta, 9: os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

\_\_\_\_\_. *Dois rios*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2011[a].

\_\_\_\_\_. Na canoa. In: COELHO, Eduardo; DEBELLIAN, Marcio. (Org.). *Liberdade até agora: uma antologia de contos*. Rio de Janeiro: Móbile, 2011[b].

\_\_\_\_\_. Shabat. In: ARMONY, Adriana; LEVY, Tatiana Salem (Org.). *Primos: histórias da herança árabe e judaica*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_. *A chave de casa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *A chave de casa: experimentos com a herança familiar e literária*. Tese de Doutorado em Letras – Pós-escrito. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. Desalento. In: RUFFATO, Luiz. (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004[a].

\_\_\_\_\_. Paralisias. In: *Paralelos: 17 contos da nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 2004[b].

\_\_\_\_\_. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003[a].

\_\_\_\_\_. Contra a regra. In: *Ficções II*. Rio de Janeiro: 7letras, 2003[b].

POLAR, Antonio Cornejo. Uma heterogeneidade não dialética, sujeito e discurso migrante no Peru moderno. In: VALDÉS, Mario J. (Org.). *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução: Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Tradução: J. Guinsburg. 5ª edição. São Paulo: DIFEL, 1978.