



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO



MESTRADO EM
LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPG-LETRAS
CURSO DE LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO

**O ANDARILHO E O LABIRINTO UROBÓRICO DA ESCRITA EM *NÃO TIVE
NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS*, DE EVANDRO AFFONSO FERREIRA**

LUÍS HENRIQUE PEREIRA DA SILVA

São Luís
setembro – 2021

LUÍS HENRIQUE PEREIRA DA SILVA

O ANDARILHO E O LABIRINTO UROBÓRICO DA ESCRITA EM *NÃO TIVE NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS*, DE EVANDRO AFFONSO FERREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras), da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária.
Linha de Pesquisa: Literatura e Subjetividade.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro.

São Luís
setembro – 2021

Silva, Luis Henrique Pereira da.

O andarilho e o labirinto urobórico da escrita em Não tive nenhum prazer em conhecê-los, de Evandro Affonso Ferreira / Luis Henrique Pereira da Silva. – São Luís, 2021.

112 f

Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2021.

Orientador: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro.

1.Andarilho da escrita. 2.Metaficção. 3.Ficção contemporânea. 4.Evandro Affonso Ferreira. I.Título.

CDU: 821.134.3(812.1).09

LUÍS HENRIQUE PEREIRA DA SILVA

O ANDARILHO E O LABIRINTO UROBÓRICO DA ESCRITA EM *NÃO TIVE NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS*, DE EVANDRO AFFONSO FERREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras), da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras (Teoria Literária).

Aprovada em 27/09/2021 por

Martha Alkimin

Profa. Dra. Martha Alkimin de Araújo Vieira
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro

Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)
(Orientadora)

José Henrique Borralho de Paula

Prof. Dr. José Henrique Borralho de Paula
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

Às minhas avós, Maria Ferreira e Maria Luiza; à minha mãe, Janaína, e às minhas irmãs, Jamilly e Maria Clara. Mulheres que, mostrando-me a força feminina, ensinaram-me a ser homem.

AGRADECIMENTOS

A Deus, aos deuses e às forças divinas que alimentam a minha fé, me fortalecem, me iluminam e sustentam os meus passos.

À Janaína, minha mãe, mulher com quem aprendi a moldar o meu caráter, a amar e a ser forte frente às adversidades. Mãezinha, obrigado por ser esteio de quem sou.

Ao meu pai, Guilherme, pela criação, pelas batalhas travadas e pelo amor a mim dedicado.

Às minhas irmãs, Jamilly e Maria Clara, pela parceria, pelo afeto, pela torcida e pelo amor incomensurável.

Às minhas avós, Maria Ferreira e Maria Luiza, por sempre me dedicar amor, cuidado e atenção; e ao meu avô, Francisco Guilherme, pelo exemplo de luta e coragem.

À Amanda Lima, prima que se tornou irmã e melhor amiga, pela troca sincera, pela escuta atenciosa, pelos incentivos diários, pelo amor dedicado... por nós.

À Sandra Cristina e Alline Sabrine, tia e prima queridas, pela recepção amorosa e pelo afago de um lar na minha aventura paulista.

À Iranilde Almeida, minha orientadora, a quem chamo carinhosamente de 'fada da literatura', pelo encorajamento contínuo, por acreditar na força deste trabalho e por intercambiar conhecimentos de maneira tão afetuosa e gentil.

Ao meu amigo artista e parceiro de jornada, Jonas Magno, com quem dividi muitas aflições na vida e na caminhada acadêmica.

À Andrea Lobato, Henrique Borralho e Martha Alkimin pela leitura atenciosa e pelas preciosas considerações tecidas a respeito deste trabalho nas minhas bancas de defesa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, Silvana Pantoja, Dinacy Mendonça, Emanuel César Pires e Gilberto Freire, pelos debates empreendidos e pelos ensinamentos ao longo do curso.

Aos meus colegas de turma, pelo suporte constante e por fazerem valer a expressão "ninguém solta a mão de ninguém" ao longo desta travessia.

À Aline Rocha, secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras e minha amiga pessoal, pelas inúmeras ajudas e pelo entusiasmo constante.

À Kelly Yamashita, pelos nossos encontros semanais e debates de ideias sobre os signos da cidade, da vida, da arquitetura e da literatura – que fizeram surgir o capítulo terceiro deste trabalho.

Ao Anderson Couto, pelo acolhimento caloroso em São Paulo e por me instigar a ressignificar um corpo que dança no espaço da vida.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA, pelo apoio financeiro imprescindível para o desenvolvimento deste trabalho, e ao Governo do Estado do Maranhão por continuar fomentando a pesquisa e a investigação científica a despeito de projetos de sucateamento das universidades e dos órgãos de pesquisa no Brasil.

À Universidade Estadual do Maranhão, meu lar acadêmico, lugar onde vi a minha vida tomar rumos inimagináveis e onde pude concretizar sonhos.

A vocês, os meus mais afetuosos e sinceros agradecimentos.

O ANDARILHO E O LABIRINTO UROBÓRICO DA ESCRITA EM *NÃO TIVE NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS*, DE EVANDRO AFFONSO FERREIRA

Luís Henrique Pereira da Silva
Orientadora: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPG-LETRAS, do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Letras (Teoria Literária).

Não tive nenhum prazer em conhecê-los, de Evandro Affonso Ferreira, é um romance construído a partir de uma arquitetura narrativa fragmentada-epigramada, cujo narrador-personagem-escritor-andarilho, na escrita de suas 'retrospectivas lamuriosas', faz cintilar a imagem de um sujeito estilhaçado. 'Desmemoriado', imerso na melancolia, no luto e na solidão, o narrador transita pernóstico entre seu 'quarto-claustro' e as ruas de uma 'metrópole apressurada' em busca das palavras para contar a si mesmo. Diante destes apontamentos, urge uma narrativa descontínua, empreendida não no apaziguamento da linguagem, mas na fissura e na (*im*)possibilidade de *ser* e *dizer*, de tal maneira que o caminhar – da personagem e do movimento de escrita – não é um gesto tranquilo, mas errante. Neste sentido, este trabalho propõe uma leitura de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, intentando perceber de que maneira o ato *caminhar* e o ato *escrever* reverberam sobre a subjetividade do narrador-personagem, agindo como um retorno a si mesmo no empreendimento de escrita na medida em que o faz refletir sobre a sua condição e as implicações da idade nonagenária. O que se põe em questão parte da hipótese de que o narrador, metaforicamente um *andarilho da escrita*, caminha em direção a um ato de *se* escrever, ao mesmo tempo em que questiona este ato e a própria escrita. Neste sentido, seccionamos nossas discussões analisando, primeiro, as imbricações subjetivas da condição nonagenária estilhaçada do narrador-personagem e, em seguida, o artifício de construção da obra pelos imperativos do caminhar e do escrever. Privilegiamos a abordagem da metaficção para acessar os processos de construção da arquitetura narrativa, que se utiliza de artifícios metaficcionais. Nesse sentido, a metaficção é tomada aqui como uma chave de acesso à obra e entendida como um esforço crítico necessário para entender a produção ficcional contemporânea e, também, como uma constituinte intrínseca da narrativa do romance de Evandro Affonso Ferreira, na medida em que ela se dobra e redobra sobre si mesma, abrindo inúmeros questionamentos e afastando-se na medida em que se deixa ver de perto.

Palavras-chave: Andarilho da escrita; Metaficção; Ficção contemporânea; Evandro Affonso Ferreira.

O ANDARILHO E O LABIRINTO UROBÓRICO DA ESCRITA EM *NÃO TIVE NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS*, DE EVANDRO AFFONSO FERREIRA

THE WANDERER AND THE UROBORIC LABYRINTH OF WRITING IN *NÃO TIVE NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS*, BY EVANDRO AFFONSO FERREIRA

Luís Henrique Pereira da Silva

Orientadora: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPG-LETRAS, do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Letras (Teoria Literária).

Não tive nenhum prazer em conhecê-los, by Evandro Affonso Ferreira, is a novel built from a fragmented-epigrammed narrative architecture, whose narrator-character-wanderer, in the act of writing his 'whining retrospectives', makes the image of a shattered subject sparkle. 'Out of memory', immersed in melancholy, mourning, and loneliness, the narrator moves laboriously between his 'cloister room' and the streets of a 'hurried metropolis' in search of the words to tell himself. Given these notes, a discontinuous narrative is urgently needed, undertaken not in the appeasement of language, but in the fissure and in the (im)possibility of *being* and *saying*, in such a way that walking – the character's and the movement of writing – is not a calm gesture, but wandering. In this sense, this work proposes a reading of *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, trying to understand how the act of walking and the act of writing reverberates on the subjectivity of the narrator-character, acting as a return to oneself in the writing creativity, as it makes him reflect on his condition and the implications of the nonagenarian age. What is questioned is part of the hypothesis that the narrator, metaphorically a writing wanderer, walks towards an act of writing, while at the same time questioning this act and writing itself. In this sense, we sectioned our discussions by analyzing, first, the subjective imbrications of the shattered condition of the narrator-character, and then, the artifice of the work construction by the imperatives of walking and writing. We favor the metafiction approach to access the structure processes of narrative architecture, which uses metafictional artifices. In this sense, metafiction is taken here as a key to the work and understood as a critical effort essential to understand contemporary fictional production and, also, as an intrinsic constituent of Evandro Affonso Ferreira's narrative, insofar as it bends and doubles over itself, opening countless questions and moving away as it lets itself be seen up close.

Keywords: Writing wanderer; Metafiction; Contemporary fiction; Evandro Affonso Ferreira.

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

[...] O passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos.

[...]

- Você viaja para reviver seu passado? [...] Você viaja para reencontrar o seu futuro?

E a resposta de Marco:

- Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e que não terá.

Ítalo Calvino, em *As cidades invisíveis*

*A grande vingança do artista é viver – mesmo
não gostando da vida.

Evandro Affonso Ferreira, em *Não tive nenhum
prazer em conhecê-los*

SINOPSE

Estudo do romance *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, de Evandro Affonso Ferreira, perscrutando de que maneira o ato de caminhar e o ato de escrever reverberam sobre a subjetividade do narrador-personagem. Analisa-se a idade nonagenária, a escrita de si e os desdobramentos da memória do narrador; o ato de caminhar como um retorno a si mesmo; a necessidade de escrever e as dobras da narrativa, construída a partir de recursos metaficcionalis.

SUMÁRIO

1	PELAS LUZES, O CAMINHO QUE SE ESCREVE: UMA INTRODUÇÃO	13
2	NÃO TIVE NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS: SUJEITO-LEITOR, AUSÊNCIA E ESPELHO	22
2.1	O sujeito-leitor e o trabalho do corpo na significação da obra	24
2.2	Eu, mapa de ausências	30
2.2.1	Eu-fragmento: (des)memória e melancolia	33
2.2.2	Eu-melancólico: quando perder é conquistar (e perder e conquistar...)....	40
2.3	O espelho me devolve um outro (ou em torno do espelho da escrita) 42	
3	O ANDARILHO DA ESCRITA NA METRÓPOLE APRESSURADA	50
3.1	A travessia entre o quarto e a rua	52
3.1.1	Fora do lado de dentro, dentro do lado de fora.....	56
3.2	Narrador-andarilho pelas ruas da metrópole apressurada	58
3.3	<i>Caminho. Talvez apenas para seguir pegadas delas – as palavras:</i> andarilho da escrita em busca do texto.....	65
4	A METAFICÇÃO E O LABIRINTO UROBÓRICO DA ESCRITA	70
4.1	<i>Eu? Bricabraquista das palavras: a arquitetura narrativa em ruínas.</i>	73
4.2	<i>Narrador escritor frustrado e as dobras da escrita</i>	79
4.2.1	Amigo escritor extinto	80
4.2.2	O conto, as cartas e o romance léxico	83
4.3	<i>Escrevo porque sou submisso ao irremediável... salvação pela escrita?</i>	88
5	A FINITUDE INFINITA DO CAMINHO ESCRITO... NOSSAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
	REFERÊNCIAS	

1 PELAS LUZES, O CAMINHO QUE SE ESCREVE: UMA INTRODUÇÃO

Escrever é sempre um caminhar. Ou seria melhor pontuar que caminhar é sempre escrever? Nosso corpo se desloca desenhando inumeráveis cartografias de uma vida possível, de perdas possíveis, de logros e malogros, carnes e ossos. Há sempre uma linha de partida e, antes dela, há um sem-número de outras linhas que se partem antes de partir, que se desenharam e se apagaram, que se entrecruzam e se bifurcam, que são retas, oblíquas, sinuosas; são galhos, pedras, penas; são todos os bichos e nenhum. São a pedra no meio do caminho. São o caminho no meio da pedra. São o caminho. E a pedra. E a perda. É preciso caminhar para escrever? É preciso escrever para caminhar? Caminhar escrevendo? Escrever caminhando?

“*Caminho manhãs inteiras para encontrar palavras nômades feito eu” (FERREIRA, 2016, p. 47), escreve o narrador-personagem de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, romance de Evandro Affonso Ferreira, demarcando, em um só e mesmo gesto, três instâncias que pululam o objeto que está prestes a ser posto em questão: o caminhar, o escrever (as *palavras*) e, de maneira mais oscilante, o ‘eu’. Mas, isto não é tudo. No gesto mesmo de buscar empreender palavras para versar a respeito do problema que se coloca, esbarramos em uma ambivalência: ao que nos parece, as três instâncias anteriores somente existem e se deixam capturar na medida em que se deslocam, escapam, derrapam, se afastam; a única permanência é a da errância. É, pois, o movimento desta ambivalência que instaura um sentido na obra e traz, quase que inevitavelmente, uma aporia: quanto mais o narrador caminha, mais ele se afasta daquilo de que se aproxima.

Dito isto, permitamo-nos abrir uma digressão e caminhar. Imaginemos que, a passos muito lentos, andamos pela única avenida de uma cidadezinha qualquer, possível somente em uma obra de ficção, e que nesta avenida nada há além de feixes de luz, emanados a partir de uma fileira de postes. Da linha de partida, somente está visível o primeiro feixe. A cada passo, um feixe de luz se acende – revelando uma infinidade de objetos, casas, pessoas, lugares – e outro se apaga – desfazendo o que ali se apresentava aos olhos. Mais alguns passos e outras tantas luzes, histórias, novos lugares, até que, de repente, todas as luzes se acendem e percebemos, de súbito, que não havia avenida e, por conseguinte, não havia nada do que surgira no

meio do caminho, até a descoberta de que mesmo os passos não foram senão um caminhar sem sair do lugar, andar sobre uma esteira rolante. Dada a percepção e passados mais alguns instantes, todas as luzes agora se apagam e tudo o que antes não existia, volta a se fazer presente, e as marcas no chão mostram um longo caminho percorrido.

Esta metáfora, embora enigmática, pode ser uma boa representação das discussões que aqui pretendemos levantar, uma vez que lançar um olhar sobre a produção literária contemporânea nos induz a questionar, de súbito, *o que é literatura contemporânea* e, na mesma medida, o que configura a condição ‘contemporânea’ de literatura. Percorrer esse caminho pelas luzes nos leva a perceber que o que sabemos, o que construímos, é limitado, pois a construção de uma verdade é o apagamento de outra; o que era já não é mais, e o que é, não fica sendo. Estes são alguns dos interstícios da ficção dita contemporânea, que é, ela própria, um lugar de tensões e conflitos, uma ficção que se deixa ver tanto pelo que ilumina quanto pelas imagens que apaga e que reclamam por se tornarem ainda mais visíveis.

Então poderíamos, junto com Agamben (2009, p. 63), questionar: “O que acontece quando nos encontramos num ambiente privado de luz, ou quando fechamos os olhos? O que é o escuro que então vemos?”. Ao passo que a resposta – não satisfatória e tanto mais provocativa – também vem dele, a partir do que a neurofisiologia, com as células *off-cells*, postula:

O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. [...] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Se nos ancorarmos nas considerações agambenianas (2009) sobre o contemporâneo na perspectiva do escuro, talvez encontraremos um porto *quase* seguro, mas, se ao contrário, optarmos por seguir viagem, então percorreremos uma travessia mais longa e densa. O advérbio ‘quase’, aqui, é denunciador de um lugar que não se deixa alcançar e fixar por completo, que não permite delimitações encasteladoras, mas fomenta uma discussão irrequieta e não cessa de abrir novos questionamentos a cada vez que uma resposta é concedida.

Leyla Perrone-Moisés, ensaiando conceitos no livro *as Mutações da literatura no século XXI* (2016), rememora a denúncia do “fim da literatura” na virada secular, que partia do pressuposto de que os “grandes escritores” e a “literatura séria” estavam em vias de extinção. Tais prerrogativas, no entanto – inflamadas, em grande parte, pelas transformações sociais e culturais, e pelo empenho da crítica em permanecer arraigada na tradição literária ou em estabelecer novos cânones –, abrem um debate mais inflamado a respeito de como o fenômeno literário se remodelou e se desvinculou das ideias prévias da cultura letrada, tornando-se uma prática da linguagem e alcançando novos espaços.

Seguindo na esteira destas discussões, Regina Dalcastagnè afirma que, desde o princípio, a literatura brasileira “é um território contestado” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7), e “[...] o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7). Considerando o contexto contemporâneo do romance na literatura brasileira, isto se faz uma marca visível pela

[...] presença de novas vozes, vozes “não autorizadas”; pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por essa especificidade. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7).

Concorre, ainda, a discussão a respeito dos espaços de publicação, a insistente hierarquização de obras, a disputa de poder e os “[...] critérios implícitos que determinam quem faz sucesso, quem ganha maior visibilidade na mídia, na academia, entre os críticos ou entre os leitores” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 10). Ao que se costura ainda a fala de Dalcastagnè (2012, p. 7):

Por isso, a necessidade de refletir sobre como a literatura brasileira contemporânea, e os estudos literários, situam-se dentro deste jogo de forças, observando o modo como se elabora (ou não se elabora, contribuindo para o disfarce) a tensão resultante do embate entre os que não estão dispostos a ficar em seu “devido lugar” e aqueles que querem manter seu espaço descontaminado.

Levantar estes apontamentos e fomentar esta discussão nos permite tentar desenhar e situar a figura de Evandro Affonso Ferreira, romancista e contista brasileiro, autor de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, objeto deste trabalho. Embora seja pouco (ou quase nada) conhecido de um número mais significativo de leitores ou até mesmo da crítica literária e do meio acadêmico, Evandro Affonso

Ferreira já teve sua escrita reconhecida e publicada por algumas editoras de renome, como *Editora 34* e o Grupo Record, e, também, através de vários prêmios literários: seu romance de estreia, *Minha mãe se matou sem dizer adeus* (2010), ganhou, da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA/2010), o prêmio de melhor romance do ano; em 2013, *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* (2012) foi contemplado com o Prêmio Jabuti na categoria romance; *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* (2016) recebeu o Prêmio Bravo! Prime de Cultura, na categoria Literatura/Melhor Livro (prosa ou poesia); uma de suas publicações mais recentes, o livro *Nunca houve tanto fim como agora* (2017), recebeu o Prêmio Machado de Assis de melhor romance (da Biblioteca Nacional), e o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA/2017), também na categoria romance.

O escritor, nascido em Araxá, Minas Gerais, no ano de 1945, morou em Brasília em 1959, e mudou-se para São Paulo com a família, em 1963, lugar em que trabalhou como bancário (até 1978) e agente publicitário (até 1990). Após sofrer um infarto e ficar internado por um período, Evandro Affonso Ferreira prometeu a si mesmo que começaria a ler de verdade e a escrever¹, e dedicar-se somente à literatura, caso sobrevivesse e conseguisse sair do hospital. Em 1991, Evandro Affonso Ferreira abre as portas do Sebo Sagarana, que se tornou sua principal fonte de renda e trabalho até a sua falência – que, segundo o autor, aconteceu em consequência de seu apego com os livros disponíveis no sebo e a sua resistência em vendê-los –, no ano de 2002. Foi durante este período que Evandro Affonso Ferreira dedicou-se assiduamente às leituras e criou vínculos com artistas e escritores da cena paulista, contatos que mais tarde viriam a se tornar impulsos para o ofício de escritor.

No que concerne à sua produção literária, e a despeito do seu ainda quase anonimato, Evandro Affonso Ferreira já está há 26 anos (em 2021) circulando no mercado editorial e nas estantes de livrarias, e dispõe de uma extensa e densa lista de publicações, dentre os quais constam coletâneas de minicontos e romances. Dois

¹ Dada a escassez de materiais biográficos sobre Evandro Affonso Ferreira, algumas informações somente puderam ser obtidas a partir de entrevistas veiculadas em páginas da internet, tomados os devidos cuidados quanto às fontes e meios de veiculação. Quanto a esta informação, Evandro Affonso a concedeu em um depoimento ao Centro de Apoio ao Escritor, na Casa das Rosas (SP), que foi disponibilizado em vídeo posteriormente, no link <https://www.youtube.com/watch?v=n3ErIJoCkQE>, acesso em 17 de mar. 2020. Além disto, outras informações foram conseguidas no verbete dedicado ao autor na Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa404708/evandro-affonso-ferreira>. Acesso em 20 de mar. 2020.

traços são muito marcantes na sua escrita: o traquejo da linguagem e a construção das personagens. Quanto à linguagem, vale considerar a elaboração em fragmentos e a forma como as palavras e o ato de escrever são puxados como fios condutores da narrativa, e aparecem como potência, como um lugar de elaboração e, em algumas obras, quase figuram como uma personagem principal da narrativa. As personagens, por sua vez, são ligadas por uma reincidência que comparece na condição do ‘ser’: são sujeitos socialmente deslocados, abandonados, sozinhos no mundo, marginalizados, melancólicos, conflituosos, depressivos. Neste catálogo, figuram narradores-escritores renegados e desacreditados, enfermos em leitos de hospital, homens e mulheres em situação de rua, dentre outros.

Em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, deparamo-nos com a figura de um narrador-escritor-andarilho-personagem, que, tomado por uma ‘decrepitude inescrupulosa’ na sua condição de nonagenário, vagueia pernóstico entre os limites de sua velhice e intenta, a partir de uma escrita estilhaçada e marcada por uma (des)memória, contar a si mesmo.

Circunstancialmente – sentado à mesa de seu ‘quarto-claustro’ ou ‘quarto-eremitério’, da mesa de uma confeitaria ou andando pelas ruas de uma ‘metrópole apressurada’ –, o narrador-escritor disserta sobre os possíveis e impossíveis de uma velhice da qual não é mais possível escapar, perpassando pela proximidade da morte e de tudo o que por ela é atraído: dias solitários e confusos, a melancolia, a depressão, as inquietudes, as lacunas, as incertezas, os desvarios, o niilismo, a taciturnidade, principalmente depois que perdeu ‘aquela que voltará jamais’ e todos os seus ‘extintos amigos’ – é um alguém sem ninguém. Cabe-lhe, então, desdobrar-se em suas ‘retrospectivas lamuriosas’ para buscar encontrar-se em meio aos estilhaços, no entanto, o que se propõe não lhe é concebido sossegadamente, mas somente por um trabalho diante do indizível, de tal modo que o ato de narrar abre um sem-número de questionamentos, a ponto de tornar-se, também ele, um questionamento e uma maneira de questionar.

Comparece, seguindo nesta via, uma narrativa despida de linearidade e de uma lógica precisa. Os caminhos empreendidos, sejam eles através da escrita ou em um passeio pelas ruas da ‘metrópole apressurada’, não nos mostram a possibilidade de um caminhar tranquilo, mas nos provocam e nos impelem ao desassossego do

narrador-personagem diante daquilo que, para ele, se coloca oscilante quando buscado.

Outro ponto que a narrativa suscita, e que merece relevância em nosso estudo, diz respeito à memória. Embora *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* possa ser tomada diante das discussões a respeito da escrita de si, a narrativa em questão não se apresenta como um lugar exclusivo de rememoração do passado, tampouco se propõe a ser uma escrita de cunho memorialístico. Todavia, ainda que o narrador-personagem esteja imerso em uma condição que torna frágil qualquer tentativa de rememoração, há uma busca constante para encontrar esse ‘eu’ que, em alguma instância, está se perdendo: “[...] memória fraca embaçou passado; luta mnemônica inócua, inglória” (FERREIRA, 2016, p. 195-196).

Jeanne Marie Gagnebin (2006), tecendo considerações a respeito dos construtos da memória e da sua relação com a escrita, recupera a tradição oral para estabelecer alguns parâmetros:

Desde Platão, o diálogo oral representa a vivacidade de uma busca em comum da verdade — e se esta última escapa da tentativa de sua apreensão, ela ao mesmo tempo se revela nessas palavras compartilhadas, mas efêmeras. A escrita, por sua vez, deseja perpetuar o vivo, mantendo sua lembrança para as gerações futuras, mas só pode salvá-lo quando o codifica e o fixa, transformando sua plasticidade em rigidez, afirmando e confirmando sua ausência — quando pronuncia sua morte. (GAGNEBIN, 2006, p. 11).

Se, por um lado, a transmissão oral encontra sua fragilidade na efemeridade da palavra e no caráter fugidio e corriqueiro da fala, por outro, a escrita, ainda que guarde a ilusão de permanência, denuncia e demarca ‘o vulto da ausência’. Ou seja, na medida em que busca perpetuar o vivo, aponta para uma morte. Neste sentido, o que as constatações de Gagnebin (2006) instauram nos remetem à possibilidade de uma duplicação da tensão pela memória em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* e sugere um questionamento desse lugar em que a busca de si (e por si), projetada na escrita, indica esse conflito opositivo entre presença/ausência, vida/morte.

É, pois, partindo destes apontamentos que abordaremos *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, buscando perceber, a partir da urdidura narrativa, alguns processos que o narrador-personagem utiliza para dizer si, voltando-se incessantemente para estes dois movimentos, quais sejam: o caminhar e o escrever. Desta maneira, diante de uma narrativa que é arredia e entrecortada, buscaremos perceber de que maneira o ato de caminhar e o ato de escrever reverberam sobre a

subjetividade do narrador-personagem, agindo como um retorno a si mesmo no empreendimento de escrita na medida em que o faz refletir sobre a sua condição e as implicações da idade nonagenária. A melhor forma de conseguirmos extrair algo talvez seja levantando não apenas um, mas alguns questionamentos: que dimensão o ato de caminhar e de escrever ganham para esse narrador-escritor? O que é escrever? Como escrever quando as palavras não estão disponíveis? O que é caminhar? Por que ele escreve? Por que ele caminha, mesmo sabendo que os passos não apaziguam suas inquietações? Como *escrever um caminho* que é esburacado, fissurado, marcado por ausências e por memórias perdidas?

É considerando este trânsito em que o caminhar e o escrever reverberam sobre a subjetividade do narrador-personagem, que nos permitimos metaforizá-lo como um *andarilho da escrita*, aquele que caminha em direção a um ato de se escrever. Na mesma medida, há uma inquietação inerente a este ato que instaura um movimento de retorno constante ao mesmo ponto para que dele possa se deslocar: surge o *labirinto urobórico* como metáfora da narrativa, a provocação do ciclo infinito que a serpente mitológica de *ouoboros* expõe ao intentar devorar a própria cauda. Aqui, um novo questionamento surge: este caminho, que se perfaz pela escrita, resolve ou avulta as fissuras do narrador-personagem?

Interessa-nos, à luz do exposto, abrir uma via de questionamento da obra que não esgote as possibilidades de significação do texto literário, mas que o faça triunfar por seu próprio caráter fugidio, enigmático e múltiplo. Tais possibilidades buscadas aqui não estão somente no que se coloca como evidência do que é dito, mas também naquilo que se interpõe enquanto jogo do que não é dito, que comparece a partir da ausência, como lacuna.

Desta forma, para tentarmos responder aos questionamentos que surgem, é imprescindível seguirmos a trilha de nossa análise fazendo três paradas pelo caminho. Em nossa primeira parada, o capítulo **NÃO TIVE NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS: SUJEITO-LEITOR, AUSÊNCIA E ESPELHO**, buscaremos perceber a figura do narrador-personagem tomando como ponto de partida algumas evidências que são deixadas no texto. Assim sendo, versaremos sobre a inserção do sujeito-leitor enquanto instância primordial de significação da obra, tanto pela epígrafe que abre o romance quanto pela interlocução constante ao longo dos fragmentos narrativos. Em seguida, detendo-nos mais especificamente sobre o narrador-personagem,

buscaremos perceber, a partir do luto, da melancolia e da questão da memória, um processo de fragmentação e os desdobramentos que isso causa na construção e na autenticidade da narrativa, gerando um fluxo contínuo entre a oposição perder/conquistar. Ainda nesta primeira parada, analisaremos a escrita de si enquanto um reflexo do espelho, que guarda um movimento subjetivo de reconhecimento e recusa.

Na segunda parada, o capítulo **O ANDARILHO DA ESCRITA NA METRÓPOLE APRESSURADA**, cercaremos as nossas discussões a partir da perspectiva que o processo de *caminhar* e *observar* a ‘metrópole apressurada’ manifesta na narrativa, sobretudo pelas significações que ele vai recebendo na obra. Neste sentido, buscaremos perceber o narrador-andarilho pela travessia entre *o lado de fora* e *o lado de dentro* (e a maneira como estes dois lugares possuem um sentido caro à sua subjetividade), pelas imbricações do ato de caminhar nas ruas da metrópole apressurada que guardam um *flâneur* invertido e, por fim, pelos caminhos que o levam a um encontro com a escrita, com as palavras – como um andarilho da escrita.

Na última parada, o capítulo **A METAFICÇÃO E O LABIRINTO UROBÓRICO DA ESCRITA**, intentaremos discutir os processos de construção e elaboração da arquitetura narrativa a partir dos significados que o *escrever* vai assumindo e costurando a narrativa diante do impasse irreduzível entre querer escrever e a impossibilidade de encontrar as palavras. Uma vez que o narrador é também um escritor, o ato de narrar e o processo de escrita assumem um protagonismo que não deve ser ignorado, visto que, além de escrever e de apontar para a literatura como um caminho para a salvação e a sobrevivência, o narrador tem a insistente necessidade de tematizar a escrita e de afirmar que está escrevendo – ou tentando escrever.

Neste ínterim, na primeira seção ***Eu? Bricabraquista das palavras: a arquitetura narrativa em ruínas***, versaremos a respeito dos desdobramentos da narrativa a partir da forma como o narrador propõe a escrita dos fragmentos ao mesmo tempo em que tematiza e questiona o seu próprio ato de escrita. Na segunda seção ***Narrador-escritor frustrado e as dobras da escrita***, cotejaremos a obra a partir de duas perspectivas: 1) do diálogo que ela estabelece com *Os piores dias de minha vida foram todos*; e 2) da duplicação ficcional que acontece quando o narrador escreve um ‘pequeno conto novela’ através de cartas para destinatários fictícios, e um outro

romance dentro da narrativa primeira, intitulado *Romance léxico que Freud não escreveu*. Por fim, na última seção ***Escrevo porque sou submisso ao irremediável: salvação pela escrita?***, movidos pela pergunta “seria a literatura um lugar de salvação?”, perscrutaremos a necessidade de escrever como uma via para afastar a morte e escapar à finitude imposta pela idade nonagenária.

Engendraremos as nossas considerações neste último capítulo privilegiando a abordagem da metaficção, uma vez que a obra utiliza de recursos metaficcionais e autorreflexivos. Neste sentido, a metaficção é vista aqui como um esforço crítico necessário para compreender a produção ficcional contemporânea e como uma constituinte intrínseca da narrativa e do movimento de escrita do narrador-personagem-escritor, que é caótico e marcado por fissuras. Daí a ideia de que a narrativa de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* desenha, metaforicamente, um labirinto urobórico – que, como a serpente de *ouroborus*, está infinitamente sentenciada a voltar-se sobre si mesma, dobrando-se e redobrando-se, questionando-se ininterruptamente. Nesta via, pensar o recurso urobórico de construção da obra nos permitirá compreender os labirintos que surgem nos fragmentos e que também se sustentam pelo jogo que os constitui.

Diante destes apontamentos e das possibilidades que se entrelaçam no caminhar de nossa escrita, moveremos nossas considerações priorizando um tom ensaístico para nosso texto, considerando a exigência que a obra nos impõe pelo próprio traquejo de sua construção. Desta forma, a partir de uma montagem possível das peças de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, esperamos, ao final do trilhar de nossos passos, mostrar que esse caminho que se escreve pelas incompletudes, oscilações, vazios e imposições, é também um caminho seguro e viável, que não nos conduz a certezas, mas nos desloca de nosso lugar-comum e nos abre novas portas, novas leituras, novos caminhos e novas escritas.

2 **NÃO TIVE NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS: SUJEITO-LEITOR, AUSÊNCIA E ESPELHO**

A ânsia de dizer sobre uma vida que se encerra traz para o lugar do apagamento uma luz que é turva, mas reverbera. O que há para ser dito diante da impossibilidade de captar o não-dito? Resta a possibilidade da tentativa, a junção de cacos das louças quebradas ao final da festa, o cruzar a rua no sinal vermelho sem trânsito, o eco de uma fala errante. No horizonte que, aqui, surge como possibilidade, o escuro agambeniano (2009) nos impele a convidar a personagem de Evandro Affonso Ferreira para abrir as vias de nosso caminho, interrogando: “*É preciso luz própria para entrar nos subterrâneos de nós mesmos?” (FERREIRA, 2016, p. 96).

Sim e não, poderíamos dizer. Se nos propusermos, como Agamben, a enxergar o escuro não como ausência de luz, mas como uma possibilidade de visão, então não será necessário acender nenhuma luz para entrar no subterrâneo do narrador-personagem, basta que o processo de imersão permita que a retina veja. Mas, se o que se apresenta não é suficiente para enxergar, então será melhor iluminar o escuro e, assim como Rodrigo S.M, questionar: “– Qual é o peso da luz?” (LISPECTOR, 1998, p. 86).

Os 757 fragmentos que compõem *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* demarcam, em um só gesto, um sujeito que se narra não no apaziguamento da linguagem, mas, ao contrário, na fissura do ser, na ferida da possibilidade, na oscilação de instantes, coisas, memórias e lembranças. Sob o enquadramento prévio de um ‘romance mosaico’, a arquitetura narrativa resguarda e desenrola, assumindo a forma de epigramas, um texto enigmático, que não só é mosaico em classificação, mas se faz mosaico pelo próprio traquejo de sua construção, pelo rompimento de uma fala retilínea, de um pensamento organizado.

Seguindo nesta via, *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, para usar os termos de Blanchot (2011, p. 12) em relação à obra, “[...] não é acabada, nem inacabada: ela é”. **Ela é quando ainda não é**, porque está em trânsito, porque sua escrita é um laboratório, um processo de criação, parece fazer parte de um projeto que, ao mesmo tempo em que é frustrado – pelas barreiras impostas na linguagem – , triunfa e, na mesma medida, soçobra, porque não encontra um fim e retorna: para o

mesmo lugar, para outro lugar. Portanto, a única coisa que podemos dizer, por ora, é que **ela é quando ainda não é**, ela é quando se projeta para ser.

Mas, seguindo na mesma esteira, se podemos dizer que *ela é quando ainda não é*, podemos também delinear apontamentos sobre o que ela *já é*: uma obra despida de linearidade e de personagens, afastada de uma configuração mais estrutural e canônica das formas do romance, sem uma cronologia delimitada, sem divisão em capítulos, sem continuação lógica entre os parágrafos. Tais constatações nos recordam algumas ideias ensaiadas por Perrone-Moisés sobre o que ela denomina uma “literatura exigente”, em que “O enunciador passeia livremente entre a narrativa e as digressões filosóficas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 238). Neste mesmo ensaio, a autora relembra *Austerlitz* (2001), romance do alemão W.G Sebald, para dizer de seu estilo que faz uso de uma “[...] “escrita elíptica” ou oblíqua, feita de farrapos de memória e fragmentos de reflexão, que desenham uma história individual despedaçada pela história” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 239). De modo semelhante, em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, somos guiados por essa narrativa em fragmentos que, em consonância com o narrador-personagem, transita pernóstica diante de um empreendimento de escrita que é descontínuo, intermitente, escorregadio.

Podemos dizer, ainda, que *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* esboça, em sua configuração fragmentária-epigramada, a condição de um narrador nonagenário em estilhaços, que figura não um ‘eu’ acabado, mas fragmentos de ‘eus’. Além de protagonista, ele é escritor e autor de sua própria obra: um escritor que, na busca de uma escrita de si, escreve sobre a escrita e o escrever para dizer de si. Concomitante a isto, é um andarilho, que caminha incessante pelas ruas de uma ‘metrópole apressurada’, que procura pelo imprevisto na companhia da “[...] melancolia e seus apetrechos sombrios” (FERREIRA, 2016, p. 23). Para além disso, é um sujeito que gasta sua tinta e a ponta de sua pena na tentativa de elucidar o que cintila quando a velhice impera e, junto dela, chega a melancolia, a depressão, a decrepitude, a desesperança, a proximidade dos prováveis últimos dias; quando a morte torna ausente sua amada (‘aquela que voltará jamais’) e seus ‘extintos-amigos’ e o empurra para o vazio, para o abandono, para a solidão, que se desenrola ora pelas ruas da cidade, ora em seu ‘quarto-eremitério / quarto-claustro’ ou pelas mesas de confeitarias; quando as crenças se convertem em niilismo e até a própria existência

parece não satisfazer mais; quando Billie Holiday se torna sua carpideira e sua música, um hino fúnebre; quando os dias chegam abruptos e confusos, retirando vestígios da vontade de viver.

Dizendo isto, provavelmente já teremos dito tudo, mas, uma vez que há sempre mais a dizer e que a linguagem nunca se esgota, diremos mais.

2.1 O sujeito-leitor e o trabalho do corpo na significação da obra

Para compreender, destruí-me. Compreender é esquecer de amar. [...] A solidão desola-me; a companhia oprime-me. A presença de outra pessoa descaminha-me os pensamentos; sonho a sua presença como uma distração especial, que toda a minha atenção analítica não consegue definir.

Fernando Pessoa, em *Livro do Desassossego*

Desde o título de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* uma tensão permanente se instaura. O primeiro contato com o livro, ainda fechado e resguardado em potência, afasta-se abruptamente da cordialidade das apresentações pessoais ao primeiro contato ('muito prazer em conhecê-lo') e sugere uma provocação, lançando um jogo àquele que se dispõe a direcionar o olhar para a capa e se depara com a constatação precoce '*não tive nenhum prazer em conhecê-los*', ao passo que o que se abre enquanto réplica à provocação comparece como possibilidade de outras provocações. A primeira, talvez, seja a pergunta "*não teve o prazer de conhecer a quem?*", seguida de outras tantas perguntas do tipo "*por qual razão?*", "*baseado em quais prerrogativas?*", "*será que não teve mesmo?*" etc. No esteio desta última, uma dúvida acerca deste título pode ser levantada a partir da dupla negativa – formada por um 'não' pré-verbal e 'nenhum' pós-verbal – se levarmos em consideração que a língua latina entende o recurso da dupla negação como uma destruição do sentido negativo, ou seja, como uma afirmação. O retorno seria, portanto, afirmativo ou, pelo menos, uma sugestão de afirmação do prazer que foi *conhecê-los* ou da possibilidade que será se deixar conhecer. Mas a questão não se resolve e outras perguntas sempre

surgem: quem está na antessala da afirmação? A quem ela se destina? Há um interlocutor ou mesmo uma intenção de provocação ao outro?

Ainda que não seja possível conceber uma resposta permanente e satisfatória, uma evidência incontestável se deixa revelar: *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* suplica pela presença do outro, convida a participação alheia, pede que o limite do texto seja transposto, não como uma atitude de entrada ao país das maravilhas pelos impositivos *coma-me* ou *beba-me*, mas como alguém que atravessa um rio no sentido contrário à correnteza, aos tropeços, aos titubeios, ancorando-se nas pedras. O sentido premonitório de tais constatações é confirmado por uma epígrafe deixada pelo narrador e que capta, sem possibilidade de escapatória – a menos que a opção seja pelo abandono da leitura –, a presença desse outro, que se torna um sujeito-leitor; mas não só capta como também divide o peso do que está para ser descoberto e impede que ele seja imparcial ou receba tudo passivamente: “Ah, meu provável leitor, não sei se consegui tirar toda a fuligem desta minha, **agora sua** [grifo nosso], por assim dizer, chaminé” (FERREIRA, 2016).

Não por acaso uma incerteza abre as primeiras palavras da narrativa e expõe o impasse irreduzível do narrador com relação à sua chaminé. Não por acaso a chaminé e a fuligem parecem ser uma metáfora da vida, do texto, que não é mais o sinal do fogo, mas o que resta depois que tudo queima. São departamentos tão incertos quanto a impossibilidade de apreendê-los categoricamente. E, ainda, não por acaso a incerteza comparece como um fio de Ariadne, que percorre todo o labirinto da narrativa, mas, subversivamente, não aponta para a solução, mas sempre para a origem intrincada do problema. As únicas certezas que aparecem logo de pronto, além da incerteza, são a presença da fuligem – o resto –, e a indignância que requer a presença do outro.

Desta forma, o que a epígrafe lança não é a possibilidade de escolha, mas o artifício da exigência, da inescapabilidade imputada a quem se dispõe a ler. Neste sentido, a presença desse sujeito-leitor, ao mesmo tempo rogada e imposta, não parte somente da eventualidade de um ato de leitura, mas de uma instância de significação, pois é ele quem precisa fazer com que o texto ganhe vida e funcione. Há a ânsia por um ato de trabalho, duplo e ferrenho, que só poderá ser elaborado a partir do vínculo, da divisão, do acostamento alheio, uma vez que esse ‘eu’ que convoca, em sua condição de restos, já não consegue sustentar-se por conta própria e ainda lhe diz:

Ah, só me restou você para alimentar fiapo de vaidade que ainda deixo escoar aqui nas entrelinhas. Restou-me você, que agora lê meus fragmentos – os mesmos que me ajudam a enfrentar com certa altiveza reiterados não acontecimentos dele, meu cotidiano. (FERREIRA, 2016, p. 258).

Paradoxalmente, a presença imagética e indefinida desse sujeito-leitor – uma vez que ele ainda é tão somente uma projeção –, mesmo que seja convocada, é também a constatação de uma obliteração comunicativa, o apagamento da presença, o retorno a si mesmo da personagem: “*Sensação de que passo tempo todo reivindicando meus afetos, **meu possível futuro leitor**. Desconfortável às vezes (feito agora) praticar tal **interlocução invisível de mão única**” (FERREIRA, 2016, p. 257-258, *grifos nossos*). Todavia, o reconhecimento parece não ser suficiente a ponto de tornar totalmente ilusória a possibilidade interativa, de tal maneira que o narrador ainda propõe uma intervenção do ato – de leitura e de escrita: “Façamos um trato: deixo por enquanto de escrever, você deixa por enquanto de me ler: ambos abriremos agora as *Folhas da Relva* dele, Walt Whitman, para elevar o nível dela, nossa invisível interlocução” (FERREIRA, 2016, p. 258).

O que se prenuncia no nível desta ‘invisível interlocução’ é uma ausência que a própria escrita impõe: a de quem escreve. A projeção acontece no nível da experimentação – impelida pelos não-acontecimentos do cotidiano do narrador –, ou pelo pedido de que o sujeito-leitor faça surgir essa experiência que não é possível para aquele que escreve: resta àquele que lê a incumbência de torná-la possível, de significá-la. Todavia, o que se propõe nesse gesto resulta em uma duplicação da ausência.

Tal é a leitura de Agamben (2007), em diálogo com as proposições foucaultianas (2001) sobre o autor, a respeito do lugar ocupado por quem lê:

[...] isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra. (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Consideramos, ainda, que a ideia de [ter] um lugar no poema (ou em uma narrativa, em um texto), para Agamben (2007), não está associada diretamente a quem escreve ou a quem lê, mas “[...] está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (AGAMBEN, 2007, p. 62-63). É nesse ponto, então, que, apesar de testemunhar ausências e de afirmar as

fragilidades do gesto *entre* um sujeito-escritor e um sujeito-leitor, o texto vive, mas sob a forma de um jogo.

Barthes ([1970] 2004) percebe a leitura como um imbricamento de interrupções – o que, para ele, equivale à quantidade de vezes que o leitor levantou a cabeça durante a leitura –, também sob a forma de um jogo. Todavia, este jogo, para Barthes, não funciona como uma distração, mas como um trabalho:

[...] ler é fazer o corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos, do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamlotada das frases. (BARTHES, [1970] 2004, p. 29).

O trabalho do corpo, ou a leitura, é o que torna vivo o texto, é o que faz com que ele signifique. Neste sentido, o que nos move a assomar tais considerações a respeito de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* é a possibilidade de o trabalho desse corpo no lugar vazio, sob o epíteto de uma interlocução invisível, se instaurar sob duas vias: a primeira, à sombra de um sujeito-leitor indefinido, de onde se projeta o ato de leitura enquanto proporcionador do não-vivido, daquilo que atestaria os ‘não acontecimentos cotidianos’, mas que se tornaria viável pela engrenagem do leitor; e a segunda, perante a constatação da ausência de leitor (pois que no ato de escrita é ele somente uma potência), o narrador-escritor não mira diretamente a um ato externo, mas faz do seu ato de escrita a sua própria possibilidade de leitura, aquela que lhe permitirá realizar o que, no plano da ação, não está a seu alcance. Ademais, o que as duas vias revelam, de formas distintas, mas congruentes, são dois sujeitos sem os quais a narrativa não faria sentido: um sujeito-leitor, que – como já mencionamos – não realiza somente um ato de leitura, mas é tomado pelo texto para fazê-lo significar; e um escritor-leitor, aquele que, lendo, faz existir a sua escrita e a sua experiência cotidiana.

Essas categorias que se (*con*)fundem no texto – sujeito-leitor, escritor-leitor –, quando colocadas em perspectiva pela descontinuidade inerente da narrativa de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, demarcam esse lugar vazio que, apesar de instável, não impõe uma desordem, mas abre outras possibilidades de leitura e escrita. Umberto Eco, seguindo uma metáfora borgeana, propõe a narrativa como um ‘bosque’, um “[...] um jardim de caminhos que se bifurcam” (ECO, 1994, p. 12). Se o bosque é apresentado ao sujeito-leitor sem que se designe qual caminho deverá ser seguido – ou, se até mesmo a apresentação da trilha é feita em desalinho –, então ele

terá a opção de “[...] traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção” (ECO, 1994, p. 12). A escolha da trilha, que pode desembocar em um desvio, não significa perder o caminho, mas enveredar por outras vias, com a possibilidade de outras vistas.

Todavia, estar neste lugar em que qualquer caminho de leitura é possível, é também abrir uma margem que possivelmente expõe o narrador à boa-fé de seu sujeito-leitor e, por isso, há esse movimento em que, ora o leitor é puxado para o texto, ora é afastado, fazendo com que as duas categorias coexistam e se bifurquem continuamente.

Outro ponto que também pode ser colocado em questão, diz respeito ao que Umberto Eco chama de leitor-modelo, “[...] uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15). Esse leitor requerido pelo narrador-protagonista não é o leitor-empírico, pois a escrita em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* é erudita e até enciclopédica. Uma vez que o narrador é também escritor, há um cuidado lapidar com as palavras, o que a torna ainda mais caleidoscópica, ainda mais complicada de ser acessada, mas há também uma demanda de conhecimentos outros que são filosóficos, mitológicos, literários, musicais etc., portanto, se há uma exigência de escrita, se há uma escrita exigente, há também a exigência de um leitor compromissado com um trabalho de leitura.

O contraponto é que, ainda na esteira desse artifício que convoca, em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, essa interpelação entre o narrador-protagonista e o sujeito-leitor comparece também em outros tons, não menos exigentes, mas que criam um distanciamento entre o narrador e o leitor, sob a prerrogativa de que o peso outrora dividido, agora reverbera somente sobre aquele que narra:

*Depois de certo tempo dela, minha vida, parece quase sempre que estou caminhando, trilhando trajetos em sentido inverso – tudo fica de difícil acesso, suscitando embaraços, provocando tropeços, dando de encontro amiúde a obstáculos imprevistos. Depois dos noventa, além do mais, vítima de surpreendentes ataques relâmpagos de labirintite, chão fica insolente com minha longevidade, minha madurez – sinto-me alvo das zombarias do inopinado; acaso me atinge de ricochete, trazendo-me desassossego, desorientação. Cérebro num átimo começa com suas relampejantes circunvoluções, colocando-me numa roda-gigante invisível, personalizada – dez, quinze segundos de corrupios tensivos. **Não, você possivelmente não sabe o que é viver sem direção ou objetivo determinado – viver às tontas [grifo nosso].** (FERREIRA, 2016, p. 304).

Todavia, esse gesto de distanciamento cria uma alteridade no texto e demarca a subjetividade do narrador. É também ele que revela um dilaceramento desta subjetividade e que o faz retornar para o ponto em que a presença do sujeito-leitor, ainda que na mesma condição dilacerada, se torna reconfortante pelo peso e pelas dúvidas que são igualmente compartilhadas:

*Difícil me conter diante da minha incontrolável crise de arrogância. Farsa. Conheço-me bem: prepotência mascarada para encobrir constante atordoamento. Vivo atordoado pelo medo, pela insegurança, pela hesitação; medo de deixar às escâncaras próprio conhecimento insubstancial, fatiado, fragmentado. Arrogância tem camada fina, tênue, eu sei, não resiste a apenas perspicaz inquirição. Perguntinha substancial qualquer, ou até mesmo ingênua, infantil, desmancho-me em dúvidas atordoantes. Exemplo? *Para onde vai a luz quando desligamos o interruptor? Viu? Eu... E você também, arrogante leitor, estamos juntos, ambos neste barco à deriva, numa desclaração daquelas* [grifo nosso]. (FERREIRA, 2016, p. 284).

Em um outro ponto, em trânsito pelas ruas da metrópole, um fragmento deixado como um rastro também interpela o sujeito-leitor para dizer: “*Se ao menos nevasse vez em quando aqui, nesta metrópole apressurada... você poderia talvez seguir minhas pegadas...” (FERREIRA, 2016, p. 327). Inversamente, o que escapa é uma metáfora da própria linha de pegadas no andamento da escrita, que não é contínua, que não permite que a trilha seja vista, mas que impele o leitor a esse caminhar às tontas do narrador, deixa-o à deriva, sem saber o ponto de partida e de chegada. Este gesto ocorre, sobretudo, porque o rastro deixado pela escrita não esboça o todo, mas é apenas um único fio do entrelaçamento total do tecido. A falta dos outros fios, conseqüentemente, impede que qualquer atitude definitiva seja tomada e o narrador rompe a possibilidade de o sujeito-leitor cumprir seu papel diante da narrativa: “*Das cinco, seis frases que surgem à mente, modo geral aproveito apenas uma: restante é zumbido impertinente. Vida toda pratiquei arte pela arte – **se você, leitor idealista, pretende mudar o mundo, garanto que está no livro errado**” [grifo nosso] (FERREIRA, 2016, p. 321).

Essa provocação ao leitor, no entanto, é motivada por uma questão mais ambígua e intrincada, que é inerente à subjetividade do narrador. O que se instaura, denuncia que qualquer intenção ou tentativa de intervenção – seja pela narrativa, seja por outros princípios externos – será um empreendimento frustrado, uma vez que, para esse narrador-escritor-leitor que se escreve, já não há mais escapatória, a não ser lidar com o peso de sua existência:

*Dias em desalinho, adversos; semanas, meses irregulares – indícios cada vez mais evidentes do desconforto de viver, mas ainda conto com generosidade incomum das palavras que me ajudam elaborar o próprio desconsolo com certo encantamento rítmico. Elas, palavras, são minha via de acesso às orillas da existência, jeito lúdico de me ajudar a esquadrihar meu próprio deslocamento. Há entre uma frase e outra – desse fato leitor não participa – suspiros tépidos, se assim posso adjetivar minhas reações suspirosas. (FERREIRA, 2016, p. 348).

O não-dito, aquilo que se oculta entre um suspiro e outro, entre uma frase e outra, é a raiz intrincada que dilacera essa voz, é o que puxa essa rede de aproximações e distanciamentos do narrador-personagem e que o faz suplicar pelo outro. Nesse mesmo movimento, o que é dito, esconde, e o que não se diz, revela: não pela palavra, mas pela tentativa de encontrá-la e de fazê-la ter um sentido.

E o que se propõe, ainda, entre o que é possível ser visto ou dito pelo narrador-personagem, consta o que somente a ele é visível: “*Você pode não acreditar, mas muitas vezes, ou quase sempre, me considero entidade fantasmagórica, fantasmagoria, ilusão de ótica, quimera. Sim: sou narcisista fabuloso” (FERREIRA, 2016, p. 142).

É, pois, esse narcisista fabuloso, sujeito que se vê ao espelho (e diante do espelho), que nos interessa agora interrogar. Começaremos por aquilo que, nele, se perfaz pela ausência.

2.2 Eu, mapa de ausências

Na narrativa entrecortada e fragmentada de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, as primeiras marcas e as primeiras fissuras a que somos apresentados, são, também, os primeiros caminhos – a possibilidade de caminhar. É, pois, por passos trôpegos e pela via da fissura que o narrador nos conduz.

***Já não me perco em êxtases** – deve ser por causa desta bússola cujo nome é velhice. Depois dos noventa não deve haver outro refrão mais adequado do que o apelo do memento mori – lembra-te de que deves morrer. Seja como for, afugento possíveis lêmures caminhando a trouxe-mouxe pelas ruas desta metrópole apressurada, ou, quem sabe, tentando inútil drenar pântanos bancarroteiros. **Sei que vida toda perdi**; que vivo num universo onírico boschiano; que, apesar de perder amiúde, evito me alimentar de novos rancores. (FERREIRA, 2016, p. 11, *grifos nossos*).

Antes advertidos pela epígrafe, a porta que se abre *a posteriori* é a que permite que o narrador-protagonista-nonagenário nos situe dentro de *seu* texto, e o que logo se deixa entrever é uma narrativa agudamente conduzida e construída pela forma como *ele percebe o mundo* em seus entornos: nos beirais da vida, sob os impositivos da finitude que traz a velhice e caminhando desordenado para fugir dos espectros que não só lhe perseguem, mas também fazem emergir uma atmosfera onírica e sobrenatural no que ainda lhe resta de existência.

O que se evidencia dessa voz narrativa vem da perspectiva de quem se autoadjetiva decrépito, melancólico, niilista, solitário, autocomiserativo; de quem vive uma “[...] solidão aliterativa – sim: de silêncios sombrios” (FERREIRA, 2016, p. 19). Logo, o que se exhibe em face dessa existência parte do entrelaçamento de um ‘eu’ fragmentado, atravessado por interrupções involuntárias e impostas, para quem o império da linguagem, “[...] não é um poder, não é o poder de dizer. Não está disponível, não é o poder de dizer”. (BLANCHOT, 2011, p. 47). Todavia, a linguagem que não está disponível é a mesma que o narrador busca incessantemente, de tal maneira que, ambigualmente, ela é sufocamento e possibilidade de respirar. Dito de outra forma – e retomando as palavras de Rodrigo S.M:

Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. [...] Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmolas. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Desta forma, a ação pungente de um sentimento de perda desenhada desde este primeiro fragmento citado (que abre a narrativa de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*), não diz respeito somente a uma constatação factual das perdas do narrador-protagonista, mas atua como a abertura de uma via de percepção de si mesmo, de tal modo que a perda é uma força que não só lhe é imanente, mas também justifica e atesta a sua condição de *ser* e *estar* no mundo. O primeiro par opositivo *já não me perco em êxtases/sei que vida toda perdi* – que entrelaça, no nível da enunciação, um presente e um passado-ainda-presente; um agora, que é próprio da velhice (presente) e um, também agora, passado que persiste no presente (vida toda perdi) – ao mesmo tempo em que afasta a perda (ou a impossibilidade de ainda [se] perder), cria o vínculo da impossibilidade de não-perder pela própria insistência inerente da perda.

Isto recobre um sentimento imanente e imprescindível não só pelo que é antevisto neste primeiro fragmento, mas também pela matéria que se estende ao longo dos outros e que dão corpo à narrativa, revelando algo que parece abertamente disponível e, paradoxalmente, oculto: é pelo sentimento de perda que a narrativa ganha lugar e autenticidade; é o sentimento de perda que desencadeia o que esse narrador-personagem propõe enquanto ato de escrita e chave de leitura.

Em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* somos conduzidos por um narrador que tem voz, mas não tem nome próprio. Consequentemente, essa voz que a nós se dirige, não a conhecemos senão pela perspectiva de uma primeira pessoa narrativa, pela própria matéria da escrita – pela perda, pelo apagamento. Na mesma medida, outras categorias também são inominadas, como a cidade (que comparece somente sob adjetivação de uma ‘metrópole apressurada’) e as outras personagens que surgem ocasionalmente (‘aquela que voltará jamais’, os ‘extintos amigos’ etc.). O que sabemos, sabemos através de adjetivos e, possivelmente mais pelo jogo da falta, por aquilo que, decisivamente, não sabemos. No entanto, isto não é um fato alheio ou aleatório, mas, ao contrário, acontece pela própria construção do romance-mosaico e pela caoticidade que é própria do narrador e que lhe impede, pela condição mesma de sua existência, de ser exato e preciso.

O que se cria, nessa dimensão, é um jogo de inversão do real, uma crise representativa: sobre o material narrado, não se trata de corresponder ao real, não há uma demanda de realidade, mas, até certo ponto, de fuga dela: “Vivo numa alternância de fantasmagorias – possivelmente por causa da repulsa que tenho dela, realidade” (FERREIRA, 2016, p. 336). O jogo consiste, portanto, não em descoser o que de real exista, mas em criar um real particular, próprio, deliberadamente fictício, uma vez que a realidade aflige, constrange, afasta: “Desconfio que tenho sido vítima de velhice alucinatória – talvez porque (de uns tempos para cá) **só olho de soslaio para o que realmente existe** [*grifo nosso*]” (FERREIRA, 2016, p. 336). Resta lidar, portanto, não com *o que realmente existe*, mas *como é possível de existir, como se apresenta e como persiste*.

A fim de comprar tal hipótese, mas sem o intuito de solapar e encastelar a interpretação do todo da obra, acessemos a narrativa por duas portas essenciais: a (des)memória e a melancolia.

2.2.1 Eu-fragmento: (des)memória e melancolia

Em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, não há, por parte do narrador e da narrativa, a intenção explícita de um projeto de escrita de memórias ou de recuperação do passado, afinal, é de uma perspectiva do presente (tempo da escrita) de que nos fala o narrador e é sobre este tempo que lhe interessa versar. Mas há, paralela e paradoxalmente, uma evocação à memória que é confrontada e colocada como um lugar de oscilação, também de perda: “*Eu? Aos noventa? Rapsodo desmemoriado: tentando narrar contos épicos, rascunho a trouxe-mouxe insignificantes epigramas. Sim: subserviente às migalhas mnemônicas, aos resíduos da lembrança” (FERREIRA, 2016, p. 59).

Neste compasso, em *Memoria y espanto: o el recuerdo de infancia*, Braunstein (2008) afirma: “Somos los costureros y los encuadernadores de nuestras vidas. Con recuerdos nos vestimos... o nos disfrazamos²” (BRAUNSTEIN, 2008, p. 11). Mas, se olharmos para o narrador-nonagenário, o rapsodo desmemoriado, possivelmente perguntaremos: que fios estão disponíveis para costurar lembranças em uma memória que se perde? Certamente não muitos, mas há a possibilidade de tentar fazer com que aquilo que ainda existe não seja também perdido. Desta forma, a memória do narrador é convocada sob algumas nuances: primeiro, mas não necessariamente nesta ordem, por um processo de ‘desmemoriamiento’, por essa memória que se perde tornando impossível uma lembrança mais cintilante do passado:

*Memória fraca, perdi meus próprios rastros. Passado? Pantomímico – sim: cada vez mais difícil preservar-me do desmemoriamiento truculento e obscuro ao mesmo tempo. Vivo refém das obscuridades, do nebuloso, das neblinas mnemônicas. Tudo lá atrás parece que ficou ainda mais longínquo: estilhaçaram meu espelho retrovisor. (FERREIRA, 2016, p. 281).

Depois, de uma memória que é obtida pelo cotejamento do passado a partir de uma constatação de si mesmo no presente: “Vida toda meio-termo, com leniência. Sou conduzido tempo todo pela mão invisível da precipitação. Atos tempestivos,

² “Somos os costureiros e os encadernadores de nossas vidas. Com lembranças nos vestimos... ou nos disfarçamos”. (BRAUNSTEIN, 2008, p. 11, tradução nossa).

angústias futuras do solipsismo; da solidão angustiante. Minha biografia está atafalhada de atitudes atribuladas”. (FERREIRA, 2016, p. 172). E, ainda (mas não somente), de uma memória que o narrador não quer perder, que é a de um passado-ainda-presente, carregada de lembranças que, ao mesmo tempo em que atestam a sua presença, arrastam-no para mostrar um lugar vazio: um vazio dos outros, um vazio de si mesmo, a impossibilidade da morte na mente de um ser que vive. E, viver, nesse caso, é catalogar vazios e perdas:

*Conforme senhor pode ver, muita experiência: currículo entulhado de perdas. Sim: inúmeros hiatos empregatícios, alternantes vida toda. Mas pode analisar com minudência: nenhum rancor nas entrelinhas – bancarrotas todas elas de moto-próprio. Ah, esses vácuos, longos espaços em branco entre um parágrafo e outro? Além de já citado desemprego, muitas desavenças conjugais, sobressaltos a mancheias. Essas três linhas de pontos de exclamação? [...] Reticências entre aspas, espalhadas em todo currículo? Representam os meses-anos ociosos dela, minha vida, tempos de inquietudes existenciais, precariedades às pencas, desagregando-me de mim mesmo, tentando inútil driblar prognósticos da derrocada iminente. Mas como o senhor pode constatar in loco, minha canoa não soçobrou, apesar de enfrentar durante nove décadas fluxo de água forte e contínua. (FERREIRA, 2016, p. 64-65)

Seguindo nesta via, cumpre que, para o narrador-personagem, abrir o currículo e ligar os pontos – esses que surgem para metaforizar o lugar vazio, as lacunas, os questionamentos – talvez seja um meio de criar uma lógica que o justifique na narrativa, que abra o que é conhecido pela fresta do desconhecido, mas de um desconhecido que o faz significar e precisar a sua experiência pessoal, sua pobreza de experiências, sua trajetória de vida.

Ao mesmo tempo, estar vivo e ter conhecimento dessas experiências abre espaço para um outro catálogo de perdas:

*Ensombrou... Sim: morte dela (aquela que voltará jamais) e deles, amigos todos, ensombrou de vez meus dias. Tenho ali no canto do quarto baú invisível cheinho assim de adeuses irreversíveis. **Eu? Destroçado pela pluralidade de ausências** [*grifo nosso*]. Sei que as palavras me ajudam a represar a fúria dos ventos da saudade. (FERREIRA, 2016, p. 131)

Sei que não vou perdoá-las pelo mal-entendido: eu deveria ter ido primeiro do que ela (aquela que voltará jamais); que favorecia, pela própria existência, o prosperar do encanto; **morte dela empalideceu de vez meus dias, estancou o ânimo**; nobreza também perdeu de vez a compostura; tornei-me íntimo dos escaninhos e seus apetrechos abismais. (FERREIRA, 2016, p. 14, *grifos nossos*)

A morte d'*aquela que voltará jamais* e de todos os amigos (*extintos amigos*) endossa o sentimento de perda inerente ao narrador-solitário, alarga o mapa de

ausências, mas também demarca um ponto em que *perder* se transforma na possibilidade de *conquistar*.

Embora diversos fragmentos da narrativa apontem para uma clara tentativa de empreender um trabalho de luto e de significação das perdas do narrador pela via da melancolia (perdas identificadas, mas impossíveis de serem nominadas – como no caso dos amigos e da falecida esposa), o que ocorre efetivamente se desloca em um sentido contrário. Em vez de um exame da realidade e de um possível deslocamento libidinal – tarefa que poderia tornar possível a superação das perdas e o afastamento necessário do objeto perdido, como analisa Freud em *Luto e Melancolia* (2010)³ –, há uma insistência em narrar o que, apesar de perdido, persiste na lembrança. O que incide, partindo deste ponto que insiste, é uma desintegração do ‘eu’ e a virada para o estado melancólico:

Declínio do entusiasmo aconteceu com perda definitiva dela (aquela que voltará jamais) – fui hipnotizado pelo desalento; perdi possibilidade de revivescência, sim, desgosto obstruiu restauração de forças. Agora? Indisponível para enternecimentos. Difícil traçar divisa entre luto e desengano: morte dela antes da minha foi despropósito daqueles. São negligências do acaso que sempre desembocam no infortúnio, nos impondo jugo do desconsolo. Sim: sem ela (aquela que voltará jamais) dias ficaram mais hostis. Agora? Sussurros só os do vento lá fora – neste quarto nunca mais; nenhuma possibilidade de retificar configuração dela, minha antiga história de amor; cotidiano, eu, ambos em desalinho um com o outro; não há nenhum poder microscópico para rastrear esperança. **Ficou melancolia – terreno abandonado entregue ao matagal de angústias. Certeza, apenas uma: palavra é meu esconderijo** [*grifo nosso*]. (FERREIRA, 2016, p. 84-85).

Melancólico, esse ‘eu’ que se enuncia, assim o faz de um lugar que é coabitado pela falta, que é incompleto, que carrega por si só uma pluralidade de ausências. Esse estado da melancolia faz com que o narrador se relacione com o passado porque o presente não está posto – e o futuro também não está posto –, e olhar para trás é uma tentativa de vislumbrar os motivos pelos quais não se pode olhar para frente com otimismo.

O que vem à tona enquanto narrativa, produto dessa linguagem do não-poder (e do não-ter), é uma fala trôpega, que se sustenta por estilhaços – mas que, paralelamente, é um lugar de refúgio. A possibilidade de dizer diante do indizível instaura um processo de recriação da perda para dela não se deixar perder, para

³ *Luto e Melancolia* (1917 [1915]). Ensaio contido em FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

mantê-la, para “[...] lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo (Santo Agostinho *dixit*), ao “sepultamento” no esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 48). Dizer é se manter contra a luz do esquecimento, sob a busca por não esquecer:

A memória é [...] o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar”. [...] não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela”. (RICOEUR, 2007, p. 40).

Há uma insistência no vínculo com a memória do passado porque, nesse processo, há uma busca por estabelecer significações, por se apropriar das lembranças e perceber, no que é apagado e no que é reificado, o que resta de si mesmo – essa busca é uma aposta do narrador-melancólico para estabelecer os sentidos que ainda o ligam à vida.

A insistência nesse vínculo da memória com o passado – ao mesmo tempo perdido e buscado – nos remete à ideia de rastro em Gagnebin (2009). No embate entre viver o presente e desligar-se de um passado (que não é mais), o narrador-protagonista se vê diante da “[...] lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44), e o que ele procura é “[...] manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença” (GAGNEBIN, 2009, p. 44). É o que encontramos também em Barthes (1994), e que vale a citação:

5. Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Desta singular distorção, nasce uma espécie de presente insustentável; estou bloqueado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocução; você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem (a linguagem nasce da ausência: a criança faz um carretel, que ela lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe: está criando um paradigma). A ausência se torna uma prática ativa, um afã (que me impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção de múltiplos papéis (dúvidas, reprovações, desejos, depressões). Essa encenação linguística [*sic*] afasta a morte do outro; diz-se que um pequeno instante separa o tempo em que a criança acredita que a mãe está ausente daquele em que acredita que ela já está morta. **Manipular a ausência é alongar este momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte.** (BARTHES, 1994, p. 29, *grifos nossos*).

Neste sentido, a evocação repetitiva e a manipulação da ausência deles (*aquela que voltará jamais* e *os extintos amigos*) nas memórias e lembranças desse corpo que resiste sob um estado melancólico, afirma uma presença que não é mais possível senão como presença-ausente, como ausência, como alocutário. Mas a alocação, um sussurro que confirma essa ausência, em vez de seguir na direção do destinatário, retorna sobre o locutor devolvendo-lhe um pedaço de angústia – sua, duramente sua: “[...] fui hipnotizado pelo desalento; perdi possibilidade de revivescência, sim, desgosto obstruiu restauração de forças. Agora? Indisponível para enternecimentos” (FERREIRA, 2016, p. 84-85).

E o que retorna dessa evocação é a perda do sentido, é a duplicação do vazio pela confirmação da ausência – de uma ausência tão injusta que poderia ter sido resolvida com a substituição dela por ele (“eu deveria ter ido primeiro”/ “morte dela antes da minha foi despropósito daqueles” [FERREIRA, 2016, p. 14]), tanto mais porque, sem ela, não há mais possibilidades, não há possibilidade de querer, não há mais sequer cotidiano:

*Morte dela (*aquela que voltará jamais*) espatifou possibilidades, substanciou o não-querer-mais, interrompeu trote rasgado do idílio, extinguiu todas as vogais do meu alfabeto, cujo nome é cotidiano. Depois da morte dela aflorei próprios desleixos; desregulei afetos; dias agora amanhecem aleatórios, alheados, sem preceituários; balança se inclina para inquietudes perenes – palavras, sim, se multiplicam para acalantar saudade (FERREIRA, 2016, p. 25).

Se estar sem ela é constatar que a vida se esvaziou de significado, de entusiasmo e de sentido, a lembrança dela é a única possibilidade de trazer de volta essa presença-ausente, de prolongar, como em Barthes (1994), o instante entre a ausência e a morte, de recuperar e reviver o sentido das coisas. Ou, como Benjamin diz a respeito do luto no drama barroco, é preencher-se de um “[...] estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática” (BENJAMIN, 1984, p.162). É por isso que o narrador insiste em recordá-la:

*Ao lado dela (*aquela que voltará jamais*) sensação de que entardeceres se eternizavam desafiando própria ação do próprio tempo; minutos horas desaguavam na perpetuidade de nossas conversas peripatéticas: sempre caminhando de mãos dadas, muitas vezes comentando sobre paisagismo e arquitetura dos lugares por onde passávamos – diálogos quase sempre topográficos. MetrÓpole apressurada me parecia mover-se vagarosa, compassada quando estava ao lado dela (*aquela que voltará jamais*). Sensação de que havia espontaneidade em tudo, inclusive neles, nossos passos; transeuntes todos pareciam orbitar em redor do nosso amor – cidade também: sensação de que chaminés estancavam suas fumaças e carros

emudeciam suas buzinas e camelôs apenas sussurravam seus convencimentos mercantis e saxofonista da esquina esbanjava jazz numa sonoridade adequada. Sensação de que ela e eu, juntos, trazíamos sombras para tardes ensolaradas pelas quais transitávamos – sim: caminhando juntos de mãos dadas parecíamos dar plenitude à cidade. Sei que há muito tempo meus passos ficaram órfãos dos passos dela; que depois de sua morte cidade que era apenas nossa também morreu. (FERREIRA, 2016, p. 33-34).

Também a memória dos ‘extintos amigos’ busca recuperar esse lugar em que os tempos eram menos desditosos, menos solitários, mais complacentes.

Estava sempre com eles, extintos amigos trocistas-epigramatistas. Juntos, rompíamos dique da solidão. Nossas pilhérias nos faziam rir incontinentemente com mesmo automatismo do bocejo de um que faz outro bocejar. Juntos, exorcizávamos tristeza – mãe e filha da melancolia. Hipócrates disse que uma gera a outra, trilhando um círculo. Meus amigos, eu, juntos, apressávamos o riso; nunca comungamos verbo melancolizar. (FERREIRA, 2016, p. 254-255).

Todavia, pelo jogo proposto na narrativa, sob a esfera ficcional, e pela ausência dos nomes, poderíamos cogitar a hipótese (sem, no entanto, pretender impô-la categoricamente) de os ‘extintos amigos’ e ‘aquela que voltará jamais’ não passarem de criações imagéticas do narrador-personagem, um recurso que lhe permite criar um lugar que o afasta da solidão e do cotidiano imposto pela sua condição. Tais constatações são suscitadas pela leitura de três fragmentos específicos:

Nostálgico, sempre acho que o mundo já foi muito melhor: povo seguia Empédocles em multidão e se prosternava diante dele para escutar seus versos cantando o amor que, qual vasta esfera, tudo contém. Não posso me queixar: tive amigos, todos muito ocultos. Eu, Deus e Leibniz sempre escolhemos o melhor dentre o possível. Seja como for, ainda não me acostumei com esquisitices dele, meu destino. Tagarelices dos proprietários da verdade, estas sim, incomodam mais aos meus ouvidos do que altivas, objetivas britadeiras no asfalto. (FERREIRA, 2016, p. 108-109).

Curioso: olhar para sombras deles, extintos amigos, ali na parede é tão perigoso como contemplar ininterrupto sol a olho nu: espectros também cegam. Sei que nem mesmo minha tosse seca, intermitente, afasta sombra deles do meu campo de visão. Talvez aqueles costumeiros uivos de lobo solitário teriam melhor efeito – mas incomodam demais vizinhos. Difícil se acostumar com essas fantasmagorias senis, com esses apocalipses anciãos. Se isto é ilusão, por que é que isto está aqui?, perguntaria Álvaro de Campos. (FERREIRA, 2016, p. 200-201).

Amada (aquela que voltará jamais) foi amor bissexto: nos esbarramos numa providencial esquina quando eu ainda era septuagenário – morreu nos meus braços quase um ano depois. Às vezes desconfio que ela foi metáfora amorosa criada por mim mesmo. Difícil, constrangedor, temeroso demais ser advocatus dei de si mesmo. (FERREIRA, 2016, p. 113).

Se, por um lado, podemos afirmar que o sentido expresso pelos substantivos *espectro* e *sombra* (para os ‘extintos amigos’) é uma representação simbólica daqueles que não estão mais presentes, que agora comparecem e se presentificam através de uma evocação – desejada ou não –, por outro lado, poderíamos abrir a interrogação que o primeiro fragmento interpõe para esses amigos que foram *todos muito ocultos*: inexistentes? O mesmo ocorre quando o narrador recorda ‘aquela que voltará jamais’ possivelmente como uma metáfora criada por ele. Seria, ela, fruto de uma invenção, de um devaneio?

Colocamos o problema sem pretender solucioná-lo, uma vez que uma resposta conclusiva⁴ cercearia as possibilidades de significação da obra, todavia, voltamo-nos às possibilidades que tais lembranças do narrador-personagem ocasionam sobre sua condição: a constatação da ausência é o que gera o tecido mais áspero da melancolia, uma vez que, a despeito de todos os momentos compartilhados, das companhias, somente “Ficou melancolia – terreno abandonado entregue ao matagal de angústias” (FERREIRA, 2016, p. 85).

Neste sentido, é oportuno recuperar o que já falamos em momento anterior: a tentativa de se afastar da perda incide sobre a sua recuperação, sobre a insistência essencial que ela interpõe. Mas, o sentido da perda aqui, subversivamente, pode ser outro: perder é conquistar – conquistar um outro-eu, um outro estado, uma nova identidade, uma nova autenticidade, uma nova perspectiva, ainda que sob o jugo de uma dor⁵. Se o sentido da vida se esvai quando o narrador perde *aquela que voltará jamais* e os *extintos amigos*, o que se conquista é a melancolia e, com ela, a obra, a narrativa, a possibilidade de dizer:

*Desconfio que melancolia é talismã das minhas palavras – aplanar caminho delas em direção às frases; elemento principal dos meus parágrafos.
Fragmentos deste livro são afluentes deste imenso rio cujo nome é

⁴ Clarice Lispector disserta sobre “Lembrar-se”: “Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memória”, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, mas vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é uma carne viva”. (LISPECTOR, 1999, p. 24). A resposta inconclusa à questão talvez ocorra pelo simples fato de não precisar existir. É o jogo da escrita que a atrai, que faz surgir o questionamento e isso é suficiente.

⁵ Quanto a isto, o narrador-nonagenário enuncia: “Sei que deusas da derrocada in totum são determinadas quando alvo de suas malvadezas sou eu. Sim: mantêm sua índole habitual – sensação de que vislumbram tempo todo rastros deles, meus passos: não cansam de transformar minhas perspectivas promissoras em serralhos; suas malvadezas erguem-se em turbilhões feito areia no deserto. Mas todas as minhas perdas, juntas, foram eclipsadas pela perda dela (aquela que voltará jamais): **sua morte jogou-me para sempre numa outra vida, agora subterrânea, asfixiante, numa noturnidade infinita**”. (FERREIRA, 2016, p. 90-91, *grifo nosso*).

melancolia; juntos, fomentam cultivo do desconsolo – todos imprescindíveis ao autor [*grifo nosso*]. Sim: lanço mão das palavras a todo instante para despertar com seus guizos quietude insuportável deles, meus solitários dias; sobrevivo respaldado nos vocábulos. Sim: desconcertante viver tempo inteiro assim. (FERREIRA, 2016, p. 52).

Sem melancolia (sem a perda, sem a ausência) não há livro, não há obra, não há razão de ser e escrever. Ela é quem fomenta a narrativa, que abre a possibilidade de o narrador-protagonista-melancólico ainda relacionar-se consigo mesmo e com seus traumas, de trazer de volta aqueles já não estão mais presentes e, ainda, de se confirmar presente. Desta forma, não ter (a melancolia, a perda) é também uma forma de **não-ser** – “Melancolia? Eu? [...] Somos criador e criatura ao mesmo tempo” (FERREIRA, 2016, p. 19) –, e de **não poder dizer** – “Eu? Escritor amalgamado: minha melancolia, minha literatura mestiçaram-se” (FERREIRA, 2016, p. 116).

2.2.2 Eu-melancólico: quando perder é conquistar (e perder e conquistar...)

Um dos quadros designadores do estado da melancolia, segundo a leitura de Freud, ocorre quando o deslocamento da libido não encontra um outro objeto para investir em substituição à perda e ela recua sobre o Eu. “Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação” (FREUD, 2010, p. 181), gerando aquilo que Freud nomeia como “identificação narcísica”. Sem incorrer por uma teorização mais ampla da discussão psicanalítica, interessa-nos a percepção desse ponto em que o ‘Eu’ se sobrepõe no estado melancólico, uma vez que esse movimento de retorno instaurado pela melancolia é também uma oportunidade para que o narrador-protagonista-melancólico de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* se questione e chegue a um outro acesso de si mesmo:

*Eu? Proprietário de melancolia civilizada, provedora, que excita todo instante minha sensibilidade narrativa. Inegável vileza: lanço mão da própria angústia para arregimentar palavras – cuidado, sim, delas, mas sou muito descuidoso comigo mesmo: aspereza desnecessária. Sei que procurar entender a mim mesmo é um deles, meus labores preferidos. O não me encontrar talvez seja apenas um incidente dela, minha longa vida. De qualquer forma, gosto de lidar com meus próprios vestígios. (FERREIRA, 2016, p. 306).

Ou seja, buscar-se, por uma sensibilidade narrativa e pela via da melancolia, e não se encontrar é uma forma de lidar com o que é possível tatear, transformar em palavras, transformar em linguagem. Esse não-encontro, é também uma forma de encontrar, de lidar com o que encontra – com as perdas, com o que se perdeu, com o que não é possível recuperar, mas que se recupera porque a matéria se transforma pela escrita. É conviver, ademais, com a possibilidade de não existir pelo fato de não se encontrar: “Desconfio que ela, melancolia, é estado no qual ficamos numa situação anticartesiana: eu não sou, eu não existo” (FERREIRA, 2016, p. 56). E, mais uma vez, é pela falta de ser, pelo encontro faltoso, que o **ser** se torna possível.

Cotejando o (também) narrador-personagem-escritor-melancólico de *Minha mãe se matou sem dizer adeus* (FERREIRA, 2010), percebemos que esse estado melancólico se instaura para além das designações ameaçadoras de uma perda objetual, uma vez que “[...] a melancolia não é apenas uma ameaça a partir da qual se pode instaurar a vida e o sentido ou um fio que costura a sua apreensão do humano – mas o próprio **fator designador do humano como ser de tensão e oposição** [grifo nosso]” (FERREIRA, 2010, p. 49). E a melancolia estabelece, sobre a realidade que ela mesma faz criar, um olhar próprio, “exclusivista”:

*Sensação de que não existe mais plangência alheia: todas as plangências agora são minhas; que apenas meus dias se empalideceram; que mais ninguém, além de mim, consegue se dispersar de si mesmo embrenhando-se nas autocomiserações; que sou único escritor cujos heterônimos conspiram contra o próprio criador; que somente eu choramingo uma lengalenga nonagenária – sim: que apenas eu sinto-me tomado de amargura e sobressaltos, móbil da própria longevidade; que sibilância do vento só alcança íntimo deles, meus ouvidos; que tenho direito exclusivo de ser a todo instante observado ocultamente pela morte; que só minhas manhãs são difusas – sim: **desconfio que sou vítima de paranoia exclusivista. Sei que há entre tudo isso grandes lacunas também exclusivas** [grifo nosso]. (FERREIRA, 2016, p. 25-26).

Neste sentido, se as lacunas existem, elas não necessariamente devem ser preenchidas, visto que é pela falta que é possível conquistar algo. No encontro faltoso, é pela falta que a presença se perfaz. Mas a pergunta lancinante “*Eu?*”, recorrente e pungente, não encontra resposta, e não a encontrar é motivo suficiente para não cessar de perguntar, para se lançar sobre essa falta de resposta, para continuar buscando e faltar, perder, conquistar, e assim repetidamente. Um movimento que não deixa de ser um caminho – e o narrador caminha...

Caminho todas as manhãs possivelmente para apagar involuntário pegadas de todas aquelas muitas-inúmeras (nossas perdas são intrínsecas ao nosso

prolongamento) pessoas próximas queridas que se foram in perpetuum. Saudade propensa à reiterabilidade é extenuadora. Caminho todas as manhãs possivelmente para amoldar meu jeito taciturno, plasmar estiagem do rio, entalhar meus estremecimentos, desbastar rudeza delas, minhas perspectivas. Ou possivelmente para pisar distraído nos adjetivos encontrados pela frente. (FERREIRA, 2016, p. 74-75).

Apagar pegadas, encontrar adjetivos, dizer: perder, conquistar. É pelo andamento deste ciclo incessante que a melancolia e o luto se realizam – sob os mesmos aspectos afetivos de qualquer melancólico ou enlutado sim, mas confluindo para um outro estado, cada vez novo e renovado. Na narrativa de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* não sabemos e nunca saberemos os nomes perdidos e não pronunciados, nem onde jazem, nem se possuem uma lápide ou um túmulo – esta é mais uma lacuna que comparece, mais uma falta. Não sabemos se foram enterrados ou se persistem vagando, de fato, como espectros, mas o trabalho do luto insiste nesse corpo que resiste, que se movimenta, que busca. E, se não é possível saber sobre outros pontos, de uma coisa sabemos: pela perda, há uma memória que não cessa de trabalhar para que suas lembranças não se esvaíam, para que ‘aquela que voltará jamais’ e os ‘extintos amigos’ não sejam definitivamente perdidos (porque a perda dos outros é também a perda de si mesmo) e para que não haja esquecimento. Há uma memória que trabalha para, também ela, não se perder, para não perder as lembranças. Mas há, também, o que ela não alcança, porque não está disponível, não está presente, e então perde. E conquista. E não cessa.

2.3 O espelho me devolve um outro (ou em torno do espelho da escrita)

“– O que é um espelho? Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que no vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. – Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe”.

Clarice Lispector, em *Os espelhos*

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto

Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau
gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos
Mutantes

Caetano Veloso, em *Sampa*

De Narciso aos dias de hoje, o espelho guarda uma figura que persiste no ilimitado daquilo que não deveríamos, mas insistimos em ver. Os espelhos nos espreitam em todos os lugares, nos convocam e nos desejam falar: o que sabemos, o que não sabemos o que não queremos admitir saber.

É, pois, esta perspectiva que abre um jogo do espelho em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*; aliás, não um, mas vários. Múltiplos espelhos, múltiplos jogos, diversas imagens dispersas... dispersas as palavras também. Dar-a-ver aqui não significa, necessariamente, *mostrar*, mas ter a pretensão de ver e correr um risco. “Sim: sou narcisista fabuloso” (FERREIRA, 2016, p. 142), assim se descreve o narrador-personagem. Mas o que para ele é Narciso não está na imagem que vê, mas no avesso dela, na imagem que ele recusa.

Pelas considerações empreendidas até aqui, já pudemos perceber alguns recortes de imagem desse narrador-protagonista – dizemos ‘imagens’ porque sua escrita não desenha uma, mas várias imagens; não um “eu”, mas “eus”. O que é captado pela escrita não revela um sujeito uno, não sugere que haja uma única via de acesso à personagem que se narra, mas é pelo entrecruzamento de seus múltiplos – o andarilho, o melancólico, o escritor, o solitário etc. – que uma subjetividade é desenhada. Reina o mosaico.

Em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* há uma busca por uma escrita de si, que se evidencia pela via da primeira pessoa narrativa, mas que, no movimento mesmo da busca, deixa resvalar o que há de inacessível na linguagem: comparecem as lacunas, o esburacamento, uma linguagem que foge, que é insuficiente, distante, mas solicitada a todo momento.

Foucault, tecendo considerações a respeito dos cadernos de anotação *hypomnemata* enquanto escrita de si, evidencia que eles se ocupam “[...] não de

perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com a finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (FOUCAULT, 1992, p. 139). Ou seja, o que se coloca em pauta nesse processo de constituição e conhecimento de si, sob os ancoradouros de um resgate pela memória (escrita), não se costura pelo que é inconjugável, mas por uma reunião de vivências e de experiências do passado.

Todavia, para o narrador-nonagenário, protagonista de uma história contada com sua própria tinta, a experiência do passado é o que há de mais de distante, o que mais derrapa: “*Hoje? Aos noventa? Lembro-me pouco do passado: vítima de inúmeros naufrágios mnemônicos” (FERREIRA, 2016, p. 32). E a impossibilidade de uma lembrança clara do passado é também a impossibilidade de escrever uma (*auto*)biografia, de ter sua história contada aos detalhes: “Tudo lá atrás parece que ficou ainda mais longínquo: estilhaçaram meu espelho retrovisor. Passado agora desprovido de biografia [...]” (FERREIRA, 2016, p. 281).

Diante de um passado que não é mais realizável e dos estilhaços do espelho retrovisor, o que comparece é uma escrita que conjuga o presente (porque o presente é o que ainda há de acessível): “*Eu? Escrevo como quem, de cócoras, recolhe cacos de si mesmo” (FERREIRA, 2016, p. 81). *Escrever*, conjugado no presente, é a possibilidade de recolher a si mesmo agora, depois da destruição (de si e do passado): “*Escrevo para recolher estilhaços desta minha vida-vidraça que eu mesmo apedrejei” (FERREIRA, 2016, p. 57). É a possibilidade de juntar os estilhaços, de reconstruir esse espelho retrovisor para, ainda diante dos cacos, reconhecer-se, enxergar-se.

Advém, nesse sentido, a metáfora do espelho na escrita de si, mas, o que se coaduna às nossas considerações vê o espelho não como um lugar que devolve a imagem tal e qual refletida, mas como um lugar de aproximação e distanciamento, ou, dito de outra forma, propõe que o narrador-narcisista escreve para, no espelho da escrita, encontrar sua imagem, todavia, o que se aproxima é também o que ele busca afastar.

É, então, que alguns questionamentos a este respeito emergem: o que há para ser visto? Que imagem resguarda o espelho? Se aqui o espelho surge como uma metáfora do escrever, da conjugação de uma escrita-imagem (ou de uma imagem-

escrita), simultaneamente requerida e refutada, que imagem o espelho devolve? Certamente, a que o narrador-narcisista não quer ver.

*Velhice vai me fazendo perder aos poucos própria aparência. Evito olhar-me no espelho: sempre reflete outro eu cada vez mais diferente do de meses atrás – sou minha própria estranheza, desconhecido de mim mesmo. Absurdidade inquietante, indomável. Recuso-me a acreditar no que vejo: desdenho, faço pouco-caso do poder persuasivo do espelho que me mostra sem subterfúgios num pout pourri visual todos os meus eus da vida toda. Sei que tirei espelho da parede, coloquei-o de cabeça para baixo no fundo da gaveta. E o tempo? Jogá-lo dentro do baú que fica lá no sótão? Poderia? (FERREIRA, 2016, p. 57-58).

O espelho devolve, em uma só imagem, várias outras imagens perdidas. Estar em frente ao espelho é perceber que – agora – ele **não é mais quem supunha ser**: é um outro, e se torna tantos outros a cada vez que o tempo passa. Nesse processo, o narrador-nonagenário vai perdendo a ‘aparência’ pelo reflexo estranho de sua idade – noventa anos que denunciam uma aparência envelhecida, gasta, estranha; que destoa de uma figura jovem, que nega a própria juventude, pois agora não há mais juventude, há a velhice.

O espelho é a própria negação do passado, é a percepção de que o passado *já não é*, senão sob o horizonte da ausência – que é inerente ao narrador. Não é retrovisor, não mostra o que está atrás, mas o que está *diante de*: o rosto, a face. E o que está refletido no espelho incomoda, é estranho, é desconhecido, inaceitável, mas persuasivo.

É diante do espelho que o narrador inverte Narciso, pois a imagem que ele vê refletida desencanta, afasta qualquer amor por si mesmo – o que se inflama ainda mais com a melancolia. A face avessa de Narciso é o que este ‘narcisista fabuloso-nonagenário’ busca evitar, uma vez que o espelho é persuasivo, incisivo e categórico. Encarar a sua face é perceber pela imagem-reflexo que ele (o narrador) “é”: um outro – que é o outro-eu da enunciação, o outro-eu da escrita. E o que sobrevém deste outro-eu é o que há de mais sórdido e desconfortável, pois recompõe o lugar de incômodo e a sensação de descabimento:

*É grotesco demais envelhecer sozinho. Desconfio que solidão excessiva provoca pieguice em demasia – degradação de tudo, inclusive da palavra. Esvaziamento incômodo. Fantasmagoria de mim mesmo. Olhando-me agora neste espelho percebo que até meu olhar ficou nauseante: renega próprio dono – olhos órfãos, se assim posso dizer para ampliar pieguismo. Sei que nada mais, nem mesmo minha autocomiseração, me causa espanto. Tudo se banalizou, até vicissitudes. Desalento? Sempre se insinuando sombrio. Sim: tornei-me inadaptado para o dia a dia. (FERREIRA, 2016, p. 293).

E a solidão tal, grotesca e impositiva, é tão imersiva durante a velhice que provoca um movimento contínuo para dentro, até que o vazio se revele, até que o narrador-narcisista se veja tanto a ponto de ficar quase cego de si mesmo e se tornar estranho, mas tão estranho que qualquer sentimento se torne pieguice, que o atorde de uma maneira esdrúxula, inquietante. O reflexo no espelho mostra um alguém que se vê e que, por não querer enxergar, recusa-se a acreditar na imagem, faz pouco caso, desdenha. Mas, a imagem persiste:

*Agora, aqui, diante do espelho, percebo com nitidez que vida se enfureceu de vez comigo. Não deveria ter trocado lâmpada do banheiro: aquele lusco-fusco anterior ajustava-se melhor ao meu autoengano (*sic*). Também é nítido reflexo da concisão, do desânimo dele, meu olhar: incômodo demais conviver com próprios destroços. Mas sei da inutilidade das blasfêmias. Jeito? Apagar por enquanto a luz. (FERREIRA, 2016, p. 197-198).

A visão que o olhar consegue obter diante do espelho é a de sua própria má-sorte, nítida e irrevogável, ainda mais pela claridade da luz, pelo que ganha os contornos precisos porque iluminados, e o que se sabe agora, em frente ao espelho, é oposto ao que antes era possível de ser nutrido – um autoengano – e convertido em uma verdade outra, imaginada, projetada de si mesmo. Por ter ciência disso, o narrador-nonagenário deseja apagar a luz, ainda que provisoriamente, para ignorar o que vê, para fazer confundir os sentidos e nutrir ainda a ilusão de que algo pode ser feito – do lado de fora do espelho, do lado de fora da vida, do quarto-eremitério, em um lugar onde é possível ser o que ele já não é (ou que nunca foi), e que se transforma até o ponto exato em que se percebe impossível.

*Há certa rudeza nesses acasos todos – modo geral soturnos. Melhor assim: dispensa nostalgias, evita-se desenterrar estultices pretéritas. Viver é muito embaraçoso: ah, esses tantos incontáveis amanheceres e anoiteceres sofisticados. Inútil procurar culpados pelos desbotamentos deles, nossos retratos jogados num canto qualquer do baú da memória. Melhor assim: vira-se espelho contra parede para nunca mais refletir nosso rosto ruminoso deteriorado pelo uso. Sim: reprimir (dentro do possível) vestígios de nós mesmos – apesar de sabermos da impossibilidade de driblar desígnios. (FERREIRA, 2016, p. 256).

Neste ponto, já não há dúvidas de que a imagem refletida não é um engano e de que o poder persuasivo do espelho não é recebido sem desconcerto, sem os embaraços consequentes. A percepção que o reflexo instaura já não permite mais que a caoticidade do narrador-protagonista esteja ligada a acontecimentos externos, não faz parte de um compilado de (*des*)memórias que reforçam a sua condição pelo sentimento que o alheio que provoca, mas é inerente, é sua e somente sua. Mas, uma

vez que o jogo da escrita é levado a cabo pelas suas próprias mãos, as regras também podem ser suas: a solução é virar o espelho e reprimir o que ele não deseja ver, desfazer-se dos vestígios tanto quanto for possível – mesmo que o reforço aqui seja o da impossibilidade.

A experiência do espelho é transformadora, tem um poder de metamorfose, de passagem, de deslocamento. Seja para afirmar ou para negar, o espelho sempre pressupõe um duplo, sempre resguarda ‘duas almas’ – como diria o Jacobina do conto *O Espelho*, de Machado de Assis: “[...] uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (ASSIS, 2007, p. 155). Para Jacobina, a experiência com o espelho é o próprio signo da mudança, da transformação, até mesmo da aniquilação de uma das almas: era diante do espelho que Jacobina encenava um outro que ele não era, e, ao vestir a sua farda de alferes, se metamorfoseava em uma figura de respeito e admiração. Mas era também nesse instante em que se dissipava a sua alma interior:

Imaginal um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. (ASSIS, 2007, p. 162).

A figura integral, própria do gesto da encenação de Jacobina, era agora quem ele acreditava ser, era a própria imagem.

Uma imagem vista no espelho, no entanto, não é uma imagem *do espelho*. Há uma outra profundidade resguardada, que é própria do espelho sem o outro, do espelho em si mesmo. E a profundidade do espelho, afirma Clarice Lispector, não é a da imagem refletida, ao contrário, é do espelho sem imagem, sem reflexo.

Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu o seu mistério. Para isso, há-de se surpreendê-lo sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha. (LISPECTOR, 1999a, p. 13).

Uma imagem refletida no espelho apaga a própria vivacidade dele, “[...] pois espelho em que eu me veja sou eu, mas espelho vazio é que é o espelho vivo” (LISPECTOR, 1999a, p. 13). E o que nos reconduz de volta ao narrador-protagonista

é essa percepção de que o ato de se olhar no espelho não é mais um *olhar-se no espelho*, mas é um *olhar a si mesmo*, e justamente por isso é um empreendimento tão frustrante, autodepreciativo – ainda mais quando convertido em uma escrita de si.

A insistência em recusar o espelho, em evitar olhar-se no espelho, decorre de uma atitude que sufoca, que incomoda, que aponta o dedo e diz loquazmente “veja-se”. Recusar o espelho é recusar a si mesmo como verdadeiramente é, uma vez que esse vidro completo e guardião do reflexo não é um lugar de encenação, não é o poder de escolha de Jacobina, nem a isenção de si mesmo em Clarice, ou o retrato apaixonado de um Narciso, mas é o lugar da conversão inexorável do “eu”. E perceber-se é motivo suficiente para querer recusar-se: “*Tempo todo assim: observando o alheio, o fugidio: quero jeito nenhum tête-à-tête comigo mesmo” (FERREIRA, 2016, p. 170).

Aqui, reside o distanciamento e a inquietação que a escrita (o ato de narrar-se) provoca, porque é espelho, porque é reflexo, porque incomoda. E é nesse ponto que essa escrita de si, recusada e ao mesmo tempo impositiva, denuncia um narrador que se desdobra sobre si mesmo, que se percebe pelo que cintila quando a luz acesa deixa entrever: que está velho, enrugado, que se encaminha para a finitude e para a morte, que encontra os próprios limites.

Estar “aqui”, diante do espelho, provoca e puxa a escrita. É estar no fundo do poço, como Silva diz sobre a personagem de Mutarelli, também refletido sob as amarras de um Narciso (na prisão de Narciso):

É no fundo do poço que esse Narciso enfrenta a si mesmo, enfrenta o real e, a partir daí, torna-se agente de sua própria história. Não é o realismo da cópia mimética que torna o romance visceral [...], mas o realismo que só a ficção pode alcançar: o poder da ficção de tramar um espelho d’água capaz de nos mostrar, nas lacunas do dito, aquilo que não queremos ver. (SILVA, 2016, p. 304).

E o que não se quer ver, é o que se insurge pelo próprio movimento da escrita, pelo próprio reflexo do espelho, pelo que é dito e, no mesmo movimento, recusado. É um jogo instaurado também pelo olhar, que se aproxima e se afasta na medida em que é conveniente. Aqui, *ver* é também *dizer*; o reflexo é a escrita, essa escrita insistentemente buscada.

Mas o movimento não se esgota, pois ainda que o narrador consiga livrar-se do espelho, espelho-gesto-de-escrita, ainda pulula uma questão: “Sei que tirei espelho da parede, coloquei-o de cabeça para baixo no fundo da gaveta. E o tempo? Jogá-lo dentro do baú que fica lá no sótão? Poderia?” (FERREIRA, 2016, p. 57-58).

E a resposta que não vem é a mesma que responde: ignorar a imagem não é ter a certeza de que se dissipará o fim que se aproxima e traz a concretude da morte, não é recuperar o passado perdido, nem mesmo apaziguar o momento presente por uma recusa. O tempo é inexorável, tão mais impositivo, forçoso e imperativo que a imagem, portanto, fugir do espelho não é a garantia de que tudo estará resolvido, mas é passar de um impasse a outro.

Tempo estilhaçado, escrita estilhaçada, narrador-nonagenário em estilhaços, sempre a se desfazer, a se descosturar, a se decompor, a se apedrejar. E a tentar se recompor, juntar os cacos, refazer o espelho. Movimento contínuo. Escrita.

Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita. Escrever é dispor a linguagem sobre o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém. (BLANCHOT, 2011, p. 26).

É assim que o espelho da escrita devolve um outro – um outro-eu, não outra pessoa, mas sempre a mesma, sempre nova, sempre diferente. Duas almas, uma que morre e outra que nasce, porque na escrita nada morre, nem a morte, nem os mortos: tudo está sempre a ponto de nascer e o espelho está sempre vazio, está sempre em si mesmo, porque é assim que ele existe. E é assim que se escreve.

3 O ANDARILHO DA ESCRITA NA METRÓPOLE APRESSURADA

Ainda no intuito de dialogar com este mesmo sujeito estilhaçado, narrador de si mesmo, e de acessar outras peças do mosaico, uma outra condição parece emergir de forma pungente e inescapável: a de andarilho.

Perscrutar a narrativa de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* sob a condução do narrador-personagem-andarilho nos leva a deambular por um texto onde o signo da cidade representada recobre, pelo gesto mesmo do deslocamento, a cristalização de um ‘lugar do não-lugar’ – não por inexistência, mas pela ambígua impossibilidade de, ao tentar inscrevê-la sob a luz do signo, *escrevê-la como signo*. O que se instaura nesse jogo de inscrição e escrita da cidade-texto é uma dispersão capturada pelo narrador-andarilho através de suas errâncias fragmentadas, em que significante e significado se costuram e se confrontam ininterruptamente, de maneira que uma leitura mais totalizadora dos espaços se torna quase inconcebível.

Sem localização precisa, sem descrição física ou topográfica, o único vestígio que temos da cidade-inominada advém de sua adjetivação como uma ‘metrópole apressurada’ – que, por sua própria condição ‘apressurada’ e veloz, afasta e até mesmo invisibiliza um sujeito-nonagenário, que não só caminha a passos lentos, mas também está em descompasso com o ritmo frenético de um lugar onde tudo o que se movimenta a uma lenta velocidade, apenas compõe a paisagem e é visto à distância, de soslaio, como um *flash*. No entanto, da perspectiva do narrador-nonagenário-andarilho, estar nas ruas da cidade pode – e isso é decisivo para a narrativa – representar a possibilidade um sem-número de ações e o espaço torna-se, então, um motor de memória, um lugar de fuga, a chance de uma busca ontológica, bem como um caminho para que se criem parâmetros de subjetividade e alteridade.

Sob esse aspecto, a ‘metrópole apressurada’ não emerge na narrativa através de uma imagem precisa das ruas e avenidas, dos endereços e dos rastros dos transeuntes, nem mesmo da enumeração de alguns conjuntos arquitetônicos e lugares de uma cidade comum. O que a sedimenta parte da observação pelo olhar íntimo e subjetivo de um narrador-andarilho que, ao deambular pelas ruas, olha mais para dentro de si do que para fora – salvos raros fragmentos em que ele observa

outras existências, mas, ainda assim, em um processo de contraponto e comparação com a sua própria.

Não é novidade que a cidade, revista pelos imperativos da reinvenção moderna (sobretudo em uma configuração urbana e, ainda mais, pelo viés da metrópole), tornou-se – longe das pretensões utópicas da Modernidade quanto à liberdade, ao belo e ao progresso –, um ambiente complexo, vertiginoso, um lugar de disputas e de redimensionamentos, tanto de indivíduos quanto de linguagens e perspectivas.

Regina Dalcastagnè, ao buscar elucidar os *Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea* (2014), propõe algumas perambulações de personagens da ficção contemporânea como uma forma de ‘leitura’ e ‘escrita’ do espaço urbano. Desta maneira, as obras que abordam em seus enredos a temática do deslocamento parecem sugerir, indissociavelmente, um movimento que enlaça modos de *ver* e *viver* a cidade, *ler* e *escrever* (e *se inscrever* na) a cidade, de tal maneira que isso se torna um fator decisivo para a compreensão dessas personagens que, além de se constituírem, também constituem seu espaço. Seguindo nesta via, pensar a cidade e a inscrição do sujeito no espaço urbano, “[...] implica, portanto, pensar a maneira como os sujeitos o praticam: sua situação, localização e/ou habitação”. (DALCASTAGNÈ, 2014, p. 33).

A cidade é um ambiente que engendra, ainda com os resquícios da *pólis* grega, experiências individuais e coletivas e que desenha rastros quando vista sob as curvas do urbano, no entanto, quando tais experiências se confrontam com as transformações socioeconômicas do século XIX e XX, o *locus* da cidade e do espaço urbano se transforma em um abismo e é moldado como um território de disputas.

O indivíduo, no interior das grandes cidades, passa a ser redimensionado não apenas como corpo físico, mas linguístico e virtual, perspectivas estas que lhe conferem uma constituição prismática e ambígua. [...] Essas novas realidades mudam os hábitos cotidianos e provocam no indivíduo sensações paradoxais, como solidão, vazio, saturamento, dispersão, euforia e agressividade – isso porque ele acaba por se tornar um estranho em sua própria terra e passa a conviver com outros estranhos que disputam com ele espaço para sobrevivência dentro da cidade. (MELO, 2010, p. 170).

É nessa instância que a cidade – tanto pela via da leitura e da escrita quanto pela via do redimensionamento e da disputa humana –, insta-se como “[...] o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das

existências humanas” (GOMES, 2008, p. 23) e quando representada *na e pela* Literatura se transforma em um

[...] lugar sógnico do mundo dos discursos, do material e do político. Textos que falam a cidade, ou onde ela fala, com a sua capacidade da fabulação que embaralha a tendência racionalizadora, geometricizante, dos poderes que, com os desejos, os sonhos, as experiências e as vivências dos homens, a querem ordenar e controlar. (GOMES, 2008, p. 23).

Desta maneira, voltar o nosso olhar para o narrador-nonagenário a partir da sua condição de andarilho, em uma cidade da não-paisagem e do não-lugar, nos permite perceber em que medida o seu trânsito pela ‘metrópole apressurada’ cria uma rede de deslocamentos que, para além de desenhar uma cartografia própria, se estende e assume diferentes significados e posições ao longo da narrativa. Pontuaremos alguns.

3.1 A travessia entre o quarto e a rua

É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro. Em um parque há pássaros, gatos. E de vez em quando um esquilo, um furão. Em um parque a gente não está sozinha. Mas dentro de casa a gente fica tão só que às vezes se perde.

Marguerite Duras, em *Escrever*

Uma das possibilidades de entrada ao narrador-personagem-andarilho advém da perspectiva da travessia entre o quarto e as ruas e dos processos subjetivos que ela desencadeia na narrativa. Considerando os labirintos e as lisuras individuais, o narrador caminha e disserta:

Deus da fatalidade nos joga, abrupto, atrás de sua casa de moradia sem negociações preliminares, exortando-nos ao desconsolo, aos resmungos inúteis. Sim: aos noventa, solitário feito eu, vive-se obliquamente, de esguelha, e também sob emanações nada sutis exaladas da melancolia – eflúvios mórbidos. Desconfio que ela, melancolia, é estado no qual ficamos numa situação anticartesiana: eu não sou, eu não existo. Apesar dos pesares, estou de pé, **caminho pelas ruas desta metrópole apressurada – ando ociosamente, sem rumo, sim, ainda pratico flanância: caminho para tentar iludir vigilância do tédio, da angústia que a todo instante**

embosca-se para me surpreender amiúde nele, meu quarto-eremitério [*grifo nosso*]. (FERREIRA, 2016, p. 55-56).

Mas, para lê-lo, buscaremos confrontá-lo com uma outra narradora-personagem-andarilha de Evandro Affonso Ferreira: a de *Os piores dias de minha vida foram todos* (FERREIRA, 2014), para percebemos algumas aproximações e distanciamentos:

Quando estou desabando nele meu próprio vazio, quando os momentos se tornam ainda mais desolados, rendo-me aos sonhos, entrego-me ao devaneio, **desvencilho-me imaginosa destas amarras intensivistas, caminhando nua pelas ruas à semelhança dela Hipárquia** [*grifo nosso*] – tentando possivelmente iludir a verdade oprimida pelo turvejar da desesperança e suas incansáveis eflorescências. Jeito simulado de buscar enfraquecer o vento, apaziguar as ondas feito ele fogo de santelmo, possivelmente para enganar o paroxismo da solidão – momentos ficam menos áridos, instantes menos sombrios –, para talvez resistir resignada aos torniquetes asfixiantes da sorte contrária. (FERREIRA, 2014, p. 14).

Embora as duas narrativas sejam, à primeira vista, análogas, um outro ponto nos parece ainda mais análogo e, ao mesmo tempo, dissidente: a experiência que o caminhar provoca para os narradores-andarilhos através da sensação de encontrar-se do lado de fora – caminhando.

Umberto Eco afirma que existem duas maneiras de percorrer um bosque (metaforicamente, uma narrativa): “A primeira é experimentar um ou vários caminhos [...]; a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir por que algumas trilhas são acessíveis ou não” (ECO, 1994, p. 33). Em ambos os casos, caminhar e experimentar – o preço da descoberta – são duas ações de um mesmo movimento, ações que confluem.

Em face disto, os pontos que aqui confluem e, na mesma medida, se afastam, dizem respeito a uma experiência comum aos dois narradores – o caminhar – que provoca modos distintos de *estar* e de *sentir* na instância do *ser*. Interessa-nos, portanto, perceber estes dois lugares que estão presentes em ambos os romances, mas que provocam sensações particulares, quais sejam: o quarto e a rua.

O narrador de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, sujeito sem localização geográfica precisa, é um andarilho-nonagenário que transita entre as ruas da ‘metrópole apressurada’ e um quarto que ele chama de ‘quarto-eremitério’ ou ‘quarto-claustro’. O sentido de caminhar, para este narrador, não é um simples ato de *dar passos*, mas é, antes de tudo, uma possibilidade de buscar conferir sentido ao

movimento das coisas, de ter algum contato com a vida que se passa nas ruas (e que já se desvaneceu dentro de seu ambiente comum, de seu lar), com o que ainda há de esperança. É, propriamente, um movimento de esperança. Todavia, estar em qualquer um dos dois lugares (ambos irreconhecíveis e impossíveis de serem localizados), ainda que se afirme presente, é também um modo de não-estar-presente – de estar no não-lugar.

Na outra ponta, a narradora-protagonista de *Os piores dias de minha vida foram todos*, por um jogo de memória e imaginação, caminha nua pelas ruas de São Paulo⁶, observando a vida do lado de fora e rememorando seu ‘amigo extinto escritor’, enquanto resiste à fase terminal de um câncer, habitando um leito de UTI de um hospital – que ela diz ser o seu ‘quarto-fúnebre’ ou ‘quarto-desamparo’. Aqui também dois lugares, agora nominados, localizáveis, mas distintos por uma ordem de outra natureza: de um estar-presente (no quarto) e de um imaginar-estar-presente; fazer-se presença (nas ruas).

O que se desenrola, seguindo nesta perspectiva, é que a possibilidade de estar presente para ambos os narradores, física ou imagetivamente, representa também a possibilidade de se afirmar presente, de não permitir que haja um esvanecimento do ser. Todavia, o descompasso entre o narrador de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* e a narradora de *Os piores dias de minha vida foram todos*, enquanto esse lugar de possibilidade, se encontra na oposição dentro/fora.

Para os dois narradores, o quarto (claustro/desamparo) é uma metáfora de um lugar e de um sentimento que sufoca, que aprisiona, puxa para a dor e para o desamparo. As ruas, pelo movimento próprio da vida que resguarda, surge como essa alternativa de nutrir esperança, liberdade e desprendimento. Entretanto, a travessia entre o quarto e as ruas desempenha uma função que vai além do gesto da representação dos caminhos, e adquire uma questão existencial que é, ao mesmo tempo, afirmativa.

E é, então, que o quarto, para o narrador-nonagenário e para a narradora-paciente, tem sua postura afirmativa e imponente: para um, é a afirmação da solidão

⁶ A cidade de São Paulo não é citada explicitamente na obra, somos levados a ela através dos passeios da narradora por pontos específicos: Avenida Paulista, Viaduto do Chá, Praça General Osório, Cemitério da Consolação etc.

e da inflamação do sentimento melancólico, do vazio; para a outra, é a afirmação da impossibilidade de afirmar, pela sua própria condição hospitalar; afirmação da morte, da finitude, da desesperança, da não-presença.

O narrador-nonagenário assim enuncia:

*Agora, aqui, nesta solidão que se corporifica em quarto-eremitério, receptáculo de minhas lamentações – além das plangências dela, minha Lady Day. Quarto-claustro de estreiteza espacial arbitrária, lugar no qual desprezo se aconchega – lusco-fusco arrepiante; tudo condizendo com perspectivas do morador. Inútil vedar portas, janelas: ressentimento já fez deste espaço exíguo sua morada definitiva. (FERREIRA, 2016, p. 49).

Ou seja, é um quarto que, inflamado pela solidão, se transforma em deslugar. Um lugar que não lhe cabe mais, que não lhe reserva mais espaço porque preenchido por seus sentimentos nocivos, lancinantes, mas que, afinal, condizem com o que nele também é habitado. Viver no quarto não é sentir o aconchego do lar, da intimidade, mas é ser exposto a uma intimidade que fere, que sufoca, que agride.

Ao mesmo tempo, para a outra narradora, um outro quarto, uma outra percepção:

Agora aqui, descendente de Tântalo, neste quarto-desamparo ouvindo o canto terrível das Parcas, vivendo epílogo de vida em declive, diante da impossibilidade absoluta do milagre da ressurreição; onde o desalento já influiu por todos os cômodos; neste lugar soturno em que viver é uma arbitrariedade – vez em quando me inquieto com possibilidade de passar por essa experiência íntima subjetiva a que chamamos morte; neste claustro fúnebre onde não há momento para comoções poéticas; lugar em que os desalentos vão se sobrepondo uns aos outros; onde melancolia semeia amargura na alma e se eleva à plenitude da descrença; lugar em que solidão e desencanto sangram pela mesma ferida cancerígena. (FERREIRA, 2014, p. 29-30).

Para ela, o ‘quarto-claustro fúnebre’ representa esse lugar de desesperança e declive, que torna a sua experiência tão mais subjetiva porque não há possibilidade de intercâmbios, de trocas. É um lugar em que a vida perde qualquer encantamento poético, pois, em sua condição cancerígena, tudo é desencantado, amargurado, sem emoção e sem comoção. Um lugar onde o ser soçobra, onde o limite da vida é transposto.

A ambos ocorre, pois, uma possibilidade de fuga: caminhar. É neste ponto em que as convergências divergem. É quando o *dentro* é substituído pelo *fora* nutrindo a ilusão de que ‘lá’ realizar-se-á o que não se realiza ‘aqui’: a passagem para um outro

estado de ser, para a liberdade, para o avesso do sufocamento que o lado de dentro causa. E é, então, que o *fora* se mostra.

3.1.1 Fora do lado de dentro, dentro do lado de fora

Aquilo que, para o narrador-nonagenário, representa a possibilidade de deixar para trás as inquietudes costumeiras e os ressentimentos cotidianos; a possibilidade de não doidejar, de apressar o dia, de desconcertar os planos da volta; aquilo que se mostra um outro lugar, é, antagonicamente, uma extensão do lado de *dentro*: “*Caminho mais uma vez pelas avenidas desta cidade apressurada, cuja atmosfera permanece suja. Possivelmente procuro tempo todo o imprevisto. Caminho – eu, melancolia e seus apetrechos sombrios. Meu semblante, este, sim, continua resignado” (FERREIRA, 2016, p. 23). Além disso, aguça o sentimento de que o *fora*, a metrópole apressurada, afirma a sua dissonância com o mundo pela lentidão dos passos: “Jeito é caminhar pelas ruas desta metrópole apressurada – meus passos, ao contrário, cada vez mais lentos. Caminho para me afastar entre aspas da solidão que excede ao necessário” (FERREIRA, 2016, p. 17); é onde ‘andar para fugir’ é expressão máxima da impossibilidade de não ser seguido pelos seus fantasmas existenciais que o assombram do lado de dentro (melancolia, solidão, saudade etc.). É o lugar onde a alteridade não é um horizonte de conforto, mas de aflição, de rejeição. Estar do lado de fora é perceber que o mundo não está ao seu alcance, mas o afasta e o arrasta para trás, o distancia, o ignora, pois numa metrópole apressurada não há espaço para os que caminham lentamente.

Contrariamente, o lado de fora para a narradora-andarilha, é uma promessa de que ainda há vida, é a única possibilidade de continuar vivendo, de sentir-se viva: “[...] cultivo imaginosa a arte da flanância, tentativa de me levar para além de mim mesma; de preencher minhas horas ociosas: caminhar para me apaziguar” (FERREIRA, 2014, p. 32). O lado de fora, mesmo que lhe confirme as suas impossibilidades próprias da fase terminal do câncer, abre um outro horizonte: a possibilidade de ir além de si mesma, de caminhar, de observar, de ainda ser.

Ocorre que o dentro e o fora, com suas respectivas promessas e questões, são como a experiência descrita por Blanchot sobre *A toca* de Kafka, em que o animal cava um buraco com a esperança de proteger-se e abrigar-se dos inimigos do mundo exterior, mas, o que acontece inversamente é que ele:

Assegura-se de sólidas defesas contra o mundo de cima, mas expõe-se às inseguranças do debaixo. Edifica-se à maneira do dia, mas é sob a terra, e o que se eleva se afunda, o que se ergue soçobra. Quanto mais a toca parece solidamente fechada do lado de fora, maior é o perigo de que se seja encerrado com o exterior, que se seja entregue ao perigo sem saída, e quando toda ameaça estranha parece afastada dessa intimidade perfeitamente fechada, então é a intimidade que se torna a estranheza ameaçadora, então anuncia-se a essência do perigo. (BLANCHOT, 2011, p. 183).

Dito de outra forma, a edificação não é a panaceia, não é a salvação, mas é ambígua, paradoxal, insustentável. O animal em Kafka não encontra a proteção que deseja do lado dentro da toca, e sim outros riscos. Estar protegido do mundo exterior é subjugar-se aos perigos do mundo subterrâneo. Os termos de Blanchot (2011) dizem respeito especificamente à experiência noturna, não da noite primeira (a noite que demarca o fim do dia), mas de um noturno que é próprio da experiência artística, onde “A noite é inacessível, porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela”. (BLANCHOT, 2011, p. 178).

No mesmo sentido, o narrador-nonagenário-andarilho, que caminha para desfazer os inconvenientes que surgem do lado de dentro, não se protege contra ele e segue na direção oposta, arrisca-se em outras experiências, não menos desagradáveis, e que lhe devolvem o que ele busca recusar, refutar, fugir – sua própria condição, o lado de dentro. Um caminho (*des*)acompanhado pela solidão, pela melancolia e pela ação pungente da rememoração ‘daquela que voltará jamais’, de um tempo em que ainda podia ter a “Sensação de que havia espontaneidade em tudo, inclusive neles, nossos passos; transeuntes todos pareciam orbitar em redor do nosso amor – cidade também [...]” (FERREIRA, 2016, p. 33-34).

Agora, caminhar do lado de fora é um deambular para lugar nenhum, é incorrer sobre uma “indecisão itinerária”, sem ponto de partida, sem pódio de chegada, sem recompensas, apenas viver a errância. E, ainda que não haja nenhum lugar para chegar, há sempre a possibilidade de caminhar, de flunar até que seus passos se convertam em “passos ontológicos”:

Desconfio que ela, melancolia, é estado no qual ficamos numa situação anticartesiana: eu não sou, eu não existo. Apesar dos pesares, estou de pé, caminho pelas ruas desta metrópole apressurada – ando ociosamente, sem rumo, sim, ainda pratico flanância: caminho para tentar iludir vigilância do tédio, da angústia que a todo instante embosca-se para me surpreender amiúde nele, meu quarto-eremitério. (FERREIRA, 2016, p. 55-56).

Não saber de um lugar aonde ir equivale a reconhecer que não está em lugar algum, mas sempre “antes de”, sempre atrás, sempre à margem, perdido, deslocado, ignorado, quase invisível. Estar em contato com o mundo, com “a vida lá fora”, ainda que seja uma via para dispersar seus enternecimentos, jamais será o paraíso pretendido, mas tão somente a espera, o purgatório, o inalcançável.

*Há muita pungência lá fora – sim: acho que nunca vivi em consonância com esta metrópole apressurada. Sei que tempo quase todo neste quarto-claustro nunca serei incluído em recenseamento – não vão me encontrar: sou agulha neste palheiro. Seja como for, desconfio que sombras ainda não são recenseadas. Sei também, reconheço, que ruas e avenidas e becos desta cidade não podem se responsabilizar pelas minhas mal-andanças. (FERREIRA, 2016, p. 28).

Viver em descompasso em uma metrópole que é apressurada é não ter sequer a chance de ser reconhecido nela, de pertencer a ela, mas é, novamente, estar sempre atrás, à margem. Mas o narrador-protagonista-andarilho vive nela, assim como vive em seu quarto-claustro, *dentro e fora*. Vive no entrelugar, em um lugar onde nunca se está, mesmo que esteja: não está presente, não está seguro, não está em conformidade, não está conformado. E, como o animal kafkiano, o caminho que empreende não é o da fuga, mas é o do encontro – o encontro, do lado de fora, com o lado de dentro; uma forma de estar *dentro* e de querer sempre o *fora* onde sempre há o *dentro*. E nunca estar.

3.2 Narrador-andarilho pelas ruas da metrópole apressurada

À sombra da ambivalência instaurada pela dupla opositiva *dentro/fora* e a despeito das consequências subjetivas que se engendram nessa travessia, o narrador-andarilho perambula a esmo pelas ruas da metrópole apressurada e relembra-nos inevitavelmente uma tríade cara às considerações de Benjamin sobre Baudelaire e a modernidade: a cidade, as ruas e o *flâneur*. No entanto, neste ponto

em que o espaço coabitado pelo narrador-andarilho no *não-lugar* da ‘cidade-não’ tremula sobre as suas incertezas mais oblíquas, a possibilidade e a necessidade de caminhar recupera um estatuto que põe em cheque e até mesmo inverte a ordem da *flânerie* na narrativa.

Ao recuperar a ‘literatura panorâmica’ e as fisiologias descritivas da Paris do Segundo Império – século XIX – (fisiologia das descrições humanas, fisiologia da cidade, fisiologia dos povos etc.), Benjamin (2019) oferece uma leitura das transformações arquitetônicas e do processo de urbanização da cidade concernente ao projeto utópico da Modernidade como uma via de compreensão da natureza dialética do *flâneur*:

O registro tranquilo dessas descrições ajusta-se aos hábitos do *flâneur*, que é uma espécie de botânico do asfalto. Mas já a essa altura não se podia passear calmamente por todos os pontos da cidade. [...] “As passagens, uma nova invenção do luxo industrial” [...] “são galerias com cobertura de vidro e revestimentos de mármore que atravessam blocos de casas, e cujos proprietários se juntaram para poder entregar-se a tais especulações [...]. O *flâneur* sente-se em casa nesse mundo [...]. As passagens são qualquer coisa de intermédio entre a rua e o interior. [...] A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas, e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama de casa. (BENJAMIN, 2019, p. 39).

Neste ponto, o *flâneur* surge como a figura de um sujeito que, dispensado da necessidade de trabalhar e afeito à ociosidade, perambula pelas ruas da cidade e se entretém como um ‘botânico do asfalto’, ou seja, aquele que desvenda os diferentes tipos humanos que compõem a multidão anônima. Além disso, o *flâneur* é um passeador assíduo, tão imbuído de uma necessidade de estar nas ruas que elas se tornam a sua morada, o lugar onde sente que sua existência faz algum sentido.

Todavia, é justamente o contexto das transformações arquitetônicas em Paris e a modernização proposta por George-Eugène Haussmann que cria um abismo e põe em fragilidade a existência do *flâneur*, sobretudo porque o que se instaura diante da nova cidade, com as aberturas de longas avenidas e o distanciamento próprio entre esse espaço reconfigurado e os seus habitantes, é a impossibilidade do passeio tranquilo e ocioso que deseja o *flâneur*.

Logo, a cidade se caracterizou como uma selva, não mapeada, inexplorada, uma vastidão virgem habitada por selvagens que demonstrava estranhos costumes e práticas. A orientação nessa cidade se torna uma habilidade, um

conhecimento secreto disponível apenas para uns poucos eleitos, e nesse ambiente quem passeia se transforma em um explorador ou até em um detetive que desvenda o mistério de suas ruas. (COVERLY, 2014, p. 139).

Os apontamentos de Coverly (2014) são semelhantes aos de Benjamin (2019) quando o ensaísta percebe a inextrincável natureza detetivista do *flâneur* diante da massificação da população e do asilo que protege os associas dos perseguidores parisienses.

Em tempos de terror, quando cada um tem algo de conspirador, todos podem também desempenhar o papel de detetive. A *flânerie* oferece para isso as melhores perspectivas. [...] Quando o *flâneur* se torna assim, um detetive *malgré lui*, a transformação convém-lhe socialmente, porque legitima o seu ócio. A sua indolência é apenas aparente. Por detrás dela esconde-se o olhar desperto de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vastos domínios. Desenvolve formas de reação adequadas ao ritmo da grande cidade. Capta as coisas fugidias, e com isso sonha estar próximo do artista. (BENJAMIN, 2019, p. 43).

De toda forma, o *flâneur*, passeador-artista-detetive, é o ‘homem da multidão’, o explorador da cidade, o *voyeur* das existências urbanas, que caminha a esmo, ocioso e aleatoriamente pelas ruas em busca da captura. Em um cenário capitalista, onde tudo se transforma em mercadoria e onde os passeadores são, também, atraídos e transformados em mercadoria, “O *flâneur* é um homem abandonado na multidão. Isso o coloca na mesma situação da mercadoria. [...] O transe a que se entrega o *flâneur* é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente de compradores” (BENJAMIN, 2009, p. 57). A despeito de tudo isto, o *flâneur* baudelairiano é indissociável à multidão, da mesma forma que o próprio Baudelaire, uma vez que ele “[...] gostava da solidão, mas se possível no meio da multidão” (BENJAMIN, 2019, p. 52).

Seguindo nesta via de pensamento, Baudelaire (2006), em *O pintor da vida moderna*, assim registra a natureza daquele que tem como profissão “desposar a multidão”:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e sua profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a língua não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito. [...] Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa

multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encontro cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 2006, p. 857).

O lugar do *flâneur* é, pois, na rua, lançando um olhar sobre a vida e as transformações tanto da matéria urbana, quanto da cultura de massa. Esse sujeito que perambula pelas ruas da cidade passeia pela multidão com um olhar ao mesmo tempo atento e distraído, demonstra cumplicidade e crítica, mas sua atitude é *blasé*. Se deseja estar nas ruas observando atentamente os passantes, a sua intenção não é a de transformar a realidade observada, mas a de experimentá-la, de fazer vibrar – como diz Baudelaire (2006) – esse ‘eu insaciável do *não-eu*’.

Essa busca simultaneamente imperativa e agônica de um ‘eu insaciável’ também comparece em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, no entanto, ao caminhar pelas ruas da ‘metrópole apressurada’, o narrador-personagem-andarilho não está interessado na captura da cidade, seu olhar não é o de detetive, ele não deseja a multidão como o *flâneur* baudelairiano: “Dia hoje nebuloso-friorento se harmoniza com ele, meu desalento. Permaneço sentado neste banco de praça, assim: olhando para nada-ninguém com esse olhar-índice-de-perdas” (FERREIRA, 2016, p. 170).

Todavia, se ele se dispõe a estar imerso na multidão – a mesma que o empurra para longe – não é no intuito de lê-la, nem tampouco de alimentar-se com as idas e vindas dos transeuntes. Em seu ponto de observação há uma propensão a percebê-la – tanto a cidade quanto a multidão – sob uma ótica decadente que descamba sobre a sua própria condição – é o dentro do lado de fora, a disritmia, o descompasso:

*Povaréu todo caminha espavorido aqui nesta avenida possivelmente com medo dos tropeços alheios – ou dos passos em falsos deles mesmos. Parece, em contrapartida, que ninguém se preocupa com autodesengonço. Sim: todos os andantes desconjuntados – passos-barcos-desprovidos de ancoradouro. Pelo jeito, ausentes de fadiga também. Passos quase sempre reflexivos procurando talvez sentido abrangente do próprio ser – sim: passos ontológicos. Iguamente neblinosos: quase todos agora debaixo de névoa e fechada. Inútil negar existência de passos despojados: conhecem seus caminhos como a palma da mão. Maioria deles é de (inútil negar) passos errantes vacilantes carentes de lumes e bússolas. Vontade de dizer abusando da imagem: passos-manacial de incertezas. Inútil também negar obtusidade dos caminhos que resultam na obliquidade dos passos – há muitas ruas sem saída perpendicularizando esta avenida. Sinalizações são precárias, muitos passos empacam, não há seta alguma indicando para baixo numa esquina

qualquer: ALHURES É AQUI. **Curioso. Preocupado com os caminhares alheios, não percebi, mas parece que anoitece mais cedo nos meus passos, apesar de miúdos – móbil dela, minha obscuridade, talvez** [*grifo nosso*]. (FERREIRA, 2016, p. 78-79).

Não há encantamento em uma metrópole apressurada, uma vez que ela própria é desencantada: é excessiva não somente porque é superpovoada, mas também porque arrefece e até mesmo exclui as identidades dos seus habitantes. O registro da cidade – uma paisagem cheia de rugas – é evidenciado por um sentimento de dispersão, de formigamento, de incertezas, é o lugar onde perpassam rasuras, mas que, ao mesmo tempo, flui por uma conformidade passiva da multidão errante. Esse registro, todavia, ainda que enrugado e esbaforido, levanta condições para que haja um caminho de subjetividade e alteridade a partir do ponto em que o permite, por um acesso do alheio, ter um acesso de si mesmo.

É, pois, neste ponto que a *flânerie* do narrador-andarilho não recobre por imitação o arquétipo do *flâneur* baudelairiano (2006) lido por Benjamin (2019), ao contrário, o inverte. Há uma alteração no paradigma que o afasta e o singulariza, uma vez que a velocidade do *flâneur* é a da contemplação e a velocidade do narrador-andarilho é a de uma senilidade atrelada ao tempo da memória – de uma memória que é estilhaçada, lacunar, que está em processo de esvanecimento.

***Indecisão itinerária estropia meus passos. Não sei caminho pelo qual devo seguir.** Adianta nada franzir sobrolhos. Sei que esta chuva repentina denigre ainda mais minha dubiedade, meu titubeio, minha atarantação. Paranoia, talvez: desconfio que virando agora esquina qualquer vou rolar abaixo numa ladeira despenhosa. **Talvez tudo seja vontade de trilhar de volta caminho da infância, retroceder quase oito décadas,** sentar naquele banco de praça interiorana, ficar de mãos dadas com ela, minha primeira namorada. Sei que amanheci refém de manhã chuvosa, tatibitateante, nostálgica. (FERREIRA, 2016, p. 42-43, *grifos nossos*).

Não há clareza itinerária nos passos, o que há é um périplo errante, um descaminhar que, ao mesmo tempo em que guarda a ilusão de chegar a algum lugar – no passado ou no futuro –, também adia a necessidade de chegar, porque elaborado em um tempo que retrocede em vez de avançar – nesse caso, avançar é ir ao encontro de sua finitude. A errância é, pois, sua própria condição de indivíduo, que está continuamente convidado a perambular, ainda que dispensado da certeza de alguma chegada. Todavia, os caminhos que se desenham pelas perambulações do narrador-nonagenário possuem uma função clara, que é imperativa e decisiva, e que se não lhe permitem atingir o ponto logrado, ao menos lhe permitem o vislumbre:

***No momento em que melancolia ameaça emergir das águas abissais do desconsolo, quando desesperada angústia lucreciana ameaça desestruturar de vez meu juízo, caminho pelas ruas desta metrópole apressurada, deixando para trás vestígios inequívocos de minhas inquietudes costumeiras, meus ressentimentos cotidianos. Andejar para não doidejar. Às vezes ando inconscientemente rápido para apressar o dia talvez. Noutras ocasiões, mais rabugento do que nunca, sigo em frente apenas para desconcertar planos da volta [grifo nosso].** Modo geral, cantarolo, mas sem tablado nem trupe, sou ator errante, errando passos, encenando próprios cambaleios. Mesmo sobre calçadas secas sinto que meus passos estão cada vez mais amolentados. Eu e meus rancores... Sim: nunca caminho absolutamente só. Não consigo domar volubilidade dele, meu niilismo, que, numa alternância persistente, ora desemboca na rabugice ora no lirismo. Sei que não consigo à semelhança dele, Ernst Bloch, lançar luz na obscuridade dos instantes vividos. (FERREIRA, 2016, p. 46-47).

Mantendo isto sob o horizonte, há um propósito neste caminhar que age, inevitavelmente, como via dupla de fuga e retorno a si mesmo, uma pulsão que busca sair de si – de sua condição mais oscilante – para, novamente, regressar a si, ora sob novas formas, ora sob os mesmos aspectos: “Preciso caminhar (feito agora) pelas avenidas desta metrópole apressurada para mostrar a mim mesmo às claras, libertando-me dos próprios esconderijos, dos próprios calabouços. Andejar para não doidejar, ou para apaziguar atormentados rancores”. (FERREIRA, 2016, p. 132)

Assim, a experiência do espelho permitida ao narrador-escritor é também concedida ao narrador-andarilho, não em confronto com a superfície envidraçada, mas no encontro com as ruas: o ato de caminhar gera uma dimensão de reconhecimento.

*Caminho mais uma vez pelas ruas desta metrópole apressurada. Inútil lançar mão de grandes passadas, vejo-me obrigado a reconhecer: não posso me desembaraçar de mim mesmo. Agora, jeito é palmilhar veredas batidas, cair no costume, afeiçoar-me do próprio EU: estou impossibilitado de criar duplo qualquer, mesmo que fosse coisinha de nada mais alto, pouca coisa mais corpulento, QI mais substancioso, olhos mais resplandecentes e cousa e louca. Jeito é render-me à clemência dos vencedores, vergar-me ao prestígio da natureza, ir passo a passo, caminhar a meio trote: não posso me emprestar novo colorido. (FERREIRA, 2016, p. 286).

Ao caminhar, pela própria lentidão dos passos em meio à metrópole apressurada, o narrador-andarilho reconhece as suas fragilidades, os seus limites, a sua finitude. Em Santos (1999), o espaço da cidade recobre uma incapacidade no indivíduo de se perceber e se identificar em razão dos excessos e das saturações do ambiente urbano. Para o autor, a cidade é um “Espaço intangível que produz um estado de suspensão do vínculo entre o indivíduo e o que está a seu redor, que gera

a experiência da própria dissolução dos limites da individualidade” (SANTOS, 1999, p. 132). Neste sentido, na impossibilidade de estabelecer vínculos e relações – consigo e com os outros – a cidade é refletida sob esse signo em que é um “Espaço de formas excessivas e oscilantes que torna recíprocas as tendências de irreconhecer o mundo e irreconhecer-se” (SANTOS, 1999, p. 132). De modo particular, o narrador-andarilho de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* desloca-se nesse polo em que a cidade o impele ao sentimento de “irreconhecer-se”, mas, na contramão disto, é exatamente este lugar em negação que lhe permite reconhecer-se e abrir uma ponte para ir e vir sobre a sua própria condição, seja para aceitá-la ou para buscar se desfazer dela.

Esse reconhecimento, também ele atrelado à memória, é que nos conduz de volta ao que é fragmentado, pois assim como na escrita, o ato de caminhar é uma forma de se recompor, de se ressignificar, de reunir aquilo que está ao alcance ainda que estilhaçado:

Caminhando vida toda, juntando cacos veredas afora – cacos de mim mesmo. Viver é se estilhaçar se recompor ressuscitando colando fragmentos amiúde. Morre-se mosaico. Antes, as volúpias vão se encarquilhando ao longo do caminho. Sei que vivi aparando perplexidades. (FERREIRA, 2016, p. 192).

Sob esta via de leitura, o jogo de perambulação e imaginação – o estado de observação de si mesmo como peças que mudam os rumos da narrativa – se relacionam, um como catalisador do outro, fazendo confirmar as circunstâncias em que o caminhar se consolida como a tentativa de se localizar e não deixar se perder, assumindo novos signos e significados: **caminhar para juntar os próprios cacos; caminhar para não doidejar; caminhar “[...] para driblar esmorecimento, lassidão [grifo nosso]**”. (FERREIRA, 2016, p. 235); **caminhar “[...] manhã toda para quem sabe fugir das próprias errâncias [grifo nosso]** – no sentido duplo da palavra” (FERREIRA, 2016, p. 244); **caminhar “[...] para conter impulsões nervosas, quebrantar ânimos, enquadrar tais inquietudes no registro da complacência – atenuar destemperos. Caminho para imprimir comedimento, conservar dentro dos limites [grifo nosso]**” (FERREIRA, 2016, p. 271).

Esse “caminhar descaminhado” do narrador-andarilho nos faz perceber – para além dos pontos já citados anteriormente – os labirintos pelos quais ele passeia e aguçam a premissa de que os seus passos ‘a meio trote’ na metrópole apressurada

não embargam a possibilidade – ainda que ilusória – de seguir caminhando para buscar conferir um sentido à vida e de moldar-se através de suas deambulações. No sentido contrário, entender que o narrador paradoxalmente ocupa um lugar em negação – próprio da sua condição em uma cidade que o invisibiliza – não exclui do horizonte a utopia desse lugar onde tudo é possível: caminhando, imaginando, resolvendo, se reconhecendo.

3.3 Caminho. Talvez apenas para seguir pegadas delas – as palavras: andarilho da escrita em busca do texto

Para avançarmos, voltemos novamente o olhar para dois pontos que, ainda que criem uma dimensão abismal entre o narrador-andarilho e a metrópole apressurada, parecem sugerir uma outra rede de deslocamentos: a experiência do *fora* e o descompasso do narrador diante do caráter apressurado da metrópole.

Outrora dissemos que o lado de fora, longe de realizar as pretensões utópicas do narrador-andarilho de se desvincular com o lado de dentro, empurra-o para um encontro com a sua própria condição melancólica, solitária e rememorativa que o quarto-claustro impõe. Todavia, em um jogo de oposições e dualismos, se há um dentro e um fora, há também o caminho entre um e outro, que é a travessia, o trânsito, e que não é jamais estanque. É precisamente neste lugar de travessia que se instaura uma outra possibilidade e o narrador se converte no que metaforizamos como um ‘andarilho da escrita’: o descompasso na metrópole apressurada é um ponto crucial que lhe permite, pelo tempo moroso de seus passos, apreender e refazer os signos da cidade, engendrando caminhos que acabam por se transformar em escrita e, reciprocamente, uma escrita que se transforma em caminho.

Em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* há uma insistência e uma repetição que não podem e não devem ser ignoradas. A despeito de toda e qualquer implicação subjetiva que o coloque frente às suas fissuras, o narrador-personagem-andarilho não se desobriga do ato de caminhar, ao contrário, os fragmentos que compõem a narrativa voltam-se incessantemente para um percurso em que caminhar

é uma necessidade que lateja, não só para se concretizar como ação, mas como um movimento intrínseco da própria narrativa, que age como um retorno a si mesmo.

Sei que continuo caminhando pelas ruas desta metrópole apressurada, apesar de perceber que meus passos ficam cada vez mais lentos, sôfregos, regateando distâncias. [...] Talvez seja impressão, não sei, desconfio que meus caminhos têm ficado cada vez mais movediços. Não será agora, depois de velho, que vou procurar álibis para o próprio rancor. Envelhecendo, lembranças também ficando mais concisas, epigramáticas; sofrendo implacável copidesque da esclerose. Morte ficando mais íntima. Vou mudar de calçada para fugir do paroxismo do desencanto; para não deixar que melancolia cinzele seu inesgotável poder sorumbático. Continuarei caminhando – eu e meus balbucios desconexos. (FERREIRA, 2016, p. 238-240).

Ante as constatações e a condição morosa, a necessidade de caminhar impera por um desejo que o move como um ímã e não lhe permite cessar. Sob os influxos apressurados da metrópole – que nada deixa capturar e fixar em absoluto porque tudo escapa ao olhar na fugacidade das ruas e avenidas – as andanças do narrador-personagem-andarilho se tornam uma operação de busca, não de um ponto fixo de chegada, mas de uma outra infinidade de percursos em um espaço em que a cartografia dos passos é, inevitavelmente, escrita: “Caminho manhãs inteiras para encontrar palavras nômades feito eu” (FERREIRA, 2016, p. 47). Se, na via de Dalcastagnè (2014), andar pela cidade é uma forma de ler e escrever o espaço urbano, então o narrador-andarilho de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, diante de uma cidade rude e esmagadora em que palpitam signos dispersos, é um sujeito que caminha para tecer uma rede-texto, uma escrita em cujo trajeto engendra uma possibilidade de leitura – como já o dissemos, de uma leitura de si mesmo, “[...] leitura que é travessia, passagem: percurso, conexões” (GOMES, 2008, p. 43).

Nessa travessia, ainda que as ruas da apressurada cidade fervilhem com a agitação urbana dos milhares de transeuntes e passantes, o narrador-personagem-andarilho segue coabitado por ausências e reflete: “Acho que às vezes caminho pelas ruas desta metrópole apressurada para preencher lacunas – não sei exatamente o que quero dizer com isto: preencher lacunas” (FERREIRA, 2016, p. 181). O caráter impreciso das lacunas é ponderável como um reflexo da imprecisão do narrador diante do vazio peculiar em torno de sua existência no horizonte da cidade e, ainda mais, em torno de seus caminhos, irregulares, indefinidos e enigmáticos.

Sei também que vivo flanando pelas avenidas e praças e vielas sem preocupação de encontrar meu caminho de Damasco: nunca fui pródigo em arregimentar destinos. Jeito é refugiar-me no inalterado, no intangível, esperando, estoico, recuperar quem sabe avides por surpreendências de

naturezas várias – superar resistências, soberba, triunfo da mesmice. Sei que invento peregrinações metropolitanas à procura do lugar-nenhum apenas para inventar retornos esotéricos. (FERREIRA, 2016, p. 181-182).

A despeito dos automatismos de um andar desprezioso, sem direção e sem objetivo aparente, há um limiar de procura que se escamoteia por trás das afirmações “vivo falando sem preocupação de encontrar meu caminho de Damasco” e “invento peregrinações à procura do lugar-nenhum apenas para inventar retornos esotéricos”. A imprecisão, tal como as lacunas do outro fragmento citado, não é despida de sentido: não ter uma trilha definida é também uma abertura para não cessar de caminhar, para seguir em errância até que algo seja encontrado – é quando o retorno acontece, tanto para o ponto de origem quanto para o ponto indefinido. E refugiar-se no inalterado é, novamente, a insistência e a repetição inerente do narrador-andarilho, a vontade de continuar errante até o momento do encontro, que é permanentemente postergado.

A tautologia comparece e, mesmo sem norte, aponta para uma direção: “Sei também que meus passos não preestabelecem roteiros: improvisamos atalhos e becos e trilhas. **Caminho. Talvez apenas para seguir pegadas delas – as palavras [grifo nosso]**” (FERREIRA, 2016, p. 271-272). É, então, que o signo da cidade torna viável uma transmutação e o lado de *fora* já não pode ser apenas um lugar em que as fissuras avultam e recobre uma nova esperança: o encontro com as palavras. Neste novo espaço, “[...] a experiência do fora é o que leva o pensamento a pensar, realçando o impensável do pensamento, o invisível da visão e o indizível da palavra” (LEVY, 2011, p. 16). Sob esta via de condução, o *fora* assume outro lugar e a rua deixa de ser um espaço estranho e estorvante para se transformar em um abrigo transitório, materializado como escrita.

Nesse processo, prevalece esse ‘eu-errante’ do narrador-andarilho, tão nômade quanto seus passos e as palavras pelas quais procura, em um jogo infinitamente aberto e agônico: “Coisas belas da vida são modo geral fugidias, fogem à deriva – nosso ofício é procurá-las, sempre, incansável. Procurar. Mesmo que seja o indizível, o inominável. Eis o verdadeiro encantamento da vida” (FERREIRA, 2016, p. 227). Paradoxalmente, jogar com esse gesto incessante de procura desestrutura a agonia da busca para ceder a uma vontade de potência do encontro – insistir na rasura da errância, que não é gratuita.

Procurar. Nosso ofício é procurar, mesmo tendo quem sabe ilusão cristã sendo a qual tudo será encontrado de verdade depois da morte. Ontem, desesperado, solidão daquelas, procurei por todos os escaninhos dele, meu quarto, carta que ela (aquela que voltará jamais) nunca me escreveu. (FERREIRA, 2016, p. 227).

Aqui, novamente o quarto e as ruas se encontram em confluência – em procura –, mas descambam sob um outro aspecto, que é linguagem. Nas ruas apressuradas, o andarilho da escrita caminha em busca das palavras enquanto, nos escaninhos do seu quarto, a lacuna de uma carta nunca escrita também reclama pelas palavras (que nunca foram ditas). E estas mesmas palavras não-ditas, se transformam em linguagem, seja como vontade de dizer, como horizonte do indizível ou, ainda, como uma forma de dizer diante do indizível.

Nessa cidade-texto, as ruas e as palavras se bifurcam como um caminho que trará o que ainda há de idílico na cidade, mas o narrador-personagem-andarilho se desloca a passos lentos, no tempo da memória, como já o dissemos, o que é determinante para a leitura dos signos. Leonor Arfuch ([2015] 2019) relembra esse aspecto em que o modo de experimentação da cidade é decisivo para a captura:

É possível pensar a cidade como um enredo textual, narrativo, em que metáforas, metonímias, hipérboles e, acima de tudo, oximoros são articulados sem cessar sob o olhar experiente do poeta ou do crítico, que certamente não é o do transeunte apressado. (ARFUCH, 2019, p. 19).

É assim que o descompasso do narrador-andarilho frente ao caráter apressurado da metrópole guarda um estatuto privilegiado, uma vez que a delonga dos passos recobre a maturação do olhar e, conseqüentemente, realça os matizes ‘do impensável do pensamento, do invisível da visão e do indizível da palavra’, como propõe Levy (2011).

Em mais um fragmento, o narrador disserta: “*Sinto que meus passos reclamam sempre por alguém mais determinado do que eu mesmo. [...] Mas não estou desamparado in totum: palavras me guiam” (FERREIRA, 2016, p. 347). Recupera-se, nesse ponto, o lugar do escritor em consonância com o andarilho que, perdido nas peregrinações, se defronta e se reencontra no caminho pelas palavras: “Elas, palavras, são minha via de acesso às orillas da existência, jeito lúdico de me ajudar a esquadrihar meu próprio deslocamento” (FERREIRA, 2016, p. 348).

A jornada do narrador-escritor-caminhante em direção às palavras, resguardada a passos lentos no tempo e no espaço da memória, surge também como uma resistência à dispersão de sua história, daí a repetição e a insistência em continuar procurando, caminhando, se movimentando: é o motor que se opõe à atrofia da memória e da experiência, porque sempre em deslocamento, tentando se perpetuar viva. Sua tarefa é buscar a palavra porque “a palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo” (CALVINO, 1990, p. 90).

Em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, caminhar e escrever são atos que juntam os cacos de uma vida estilhaçada, recompõem os fragmentos e refazem o espelho quebrado – uma forma de trazer o passado para o presente –, mas o gesto da escrita é tão apaziguador quanto inquietante:

Cansativo às vezes viver refugiado nas palavras escritas, andaimes muitas vezes frágeis demais. Sei que são desalentosos estes momentos esmaecidos, impregnados de ausência. Jeito é caminhar, ou escrever para quem sabe (?) rasgar teia da inquietude – fantasma que sei, sinto-pressinto, me olha a todo instante de esquelha. (FERREIRA, 2016, p. 185).

De toda forma, ainda que a bifurcação entre caminhar e escrever trabalhe em favor do narrador-escritor-andarilho, há um cuidado que deve ser tomado a fim de que a escrita se mantenha nesse lugar privilegiado: “Posso jeito nenhum deixar minhas palavras se fazerem sinuosas feito ruas por onde ando” (FERREIRA, 2016, p. 115). As palavras devem ter uma atenção redobrada para não se perderem ao relento como os passos, uma vez que elas guardam a possibilidade de redenção. Caminhar e escrever são ações que confluem em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, movimentos indistintos, um puxando o outro: guiado pelas palavras, o andarilho da escrita elabora um caminhar que gera um ato de escrever e, a escrita, por sua vez, gera a necessidade de caminhar – pela cidade, pelo texto, de dentro para fora e de fora para dentro.

4 A METAFICÇÃO E O LABIRINTO UROBÓRICO DA ESCRITA

Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.

Palavra, palavra
(digo exasperado),
se me desafia,
aceito o combate.
Quisera possuir-te
neste descampado,
sem roteiro de unha
ou marca de dente
nessa pele clara.
Preferes o amor
de uma posse impura
e que venha o gozo
da maior tortura.

Carlos Drummond de Andrade, em *O lutador*

Este não é um livro porque não é assim que se
escreve. O que escrevo é um só clímax? Meus dias
são um só clímax: vivo à beira.

Clarice Lispector, em *Água viva*

“As ficções vivem”, afirma Martha Alkimin (2006). “Espriam-se, além das margens da literatura, para escoarem no centro da realidade cotidiana” (ALKIMIN, 2006, p. 1). Para além das margens, interseccionando e confrontando a realidade com a sua capacidade caleidoscópica de alterar o material do mundo, “as ficções modelam e articulam realidades em cascata e compõem um arranjo de configurações imprevisíveis que lançam luz sobre o seu transbordamento na atualidade” (ALKIMIN, 2006, p. 1). Transbordamento este que dilui o pensamento estigmatizado de que a ficção se recosta como propriedade restrita da literatura e da imaginação literária.

Indissociavelmente entranhada em um processo de transformações radicais e diante da complexidade de representar o mundo atual, a ficção contemporânea se articula na cultura, na estética, no conhecimento científico, na política, nas concepções de tempo e espaço como fonte condicional para a construção dos discursos e na mediação entre o que o passado histórico convencionou como

conceitos de ‘verdade’ e ‘realidade’. Coabitada por um processo de esgarçamento das formas de representação e pela virtualidade criada a partir da revolução tecnológica, do predomínio do simulacro, da espetacularização da vida e do poder de mediatização, a ficção contemporânea se remodela em uma trilha que lhe permita estar mais afinada com o seu momento histórico-cultural, um momento em que a verdade pode ser encarada como forjada e a mentira pode resguardar, contraditoriamente, inúmeras verdades. Como, então, falar no caráter representativo ou realista pela via da arte e, ainda mais, pela literatura?

Silvia Regina Pinto (2008), em seu ensaio sobre as *Agruras da ficção contemporânea*, aponta – de forma sintética, mas ainda assim minuciosa – um possível percurso que a ficção e a narrativa literária têm atravessado nesse cenário:

[...] em grande parte da ficção da atualidade, a ordem das coisas, a ordem das aparências, a ordem do discurso, não podem mais ser confiadas, propriamente, a qualquer matéria do saber. O fio do pensamento narrativo deixa de seguir uma linha de causalidade e racionalidade, isto é, não trabalha no rumo da representação como identificação das coisas, mas no sentido de uma desidentificação que até pode ser sedutora. E a ficção se transforma na ruptura da ilusão referencial da narrativa. (PINTO, 2008, p. 167).

Adiando a possibilidade de ilusão referencial, a ficção contemporânea cria um labirinto ao redor de si mesma, apontando não uma saída para o lado de fora, mas uma volta contínua sobre sua própria condição, definindo-se, como propunha Robert Stam (1981), *autorreflexiva* ou *anti-ilusionista*⁷: eis o fenômeno da metaficção, uma ficção que se interessa pelas dobraduras internas de seu tecido, que está mais preocupada em criar enigmas do que em solucioná-los, que discute internamente os seus processos e mecanismos de criação ao mesmo tempo em que se cria. A metaficção, como propõe Patrícia Waugh (1984), põe em cheque a obsessão pelos fatos objetivos do mundo real e pela impressão da realidade proposta no realismo histórico, opondo-se não ao mundo tal como ele é, mas à linguagem que se queira propositalmente ‘realista’.

Rompendo com as premissas embrionárias do realismo histórico – “tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 53-54),

⁷ A arte *autorreflexiva* ou *anti-ilusionista* para Robert Stam é aquela que não se compromete com a ilusão artística meramente representativa. Operando como um sinal invertido dessa ilusão, Stam (1981) argumenta que “enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte *anti-ilusionista* procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo” (STAM, 1981, p. 22).

mimético e escorado na reprodução verossímil dos fatos e das experiências – contrapõe-se nos modos de fazer *ficção contemporânea* a proposta de um “novo realismo”, como nomeia Schøllhammer (2011; 2012), que não se interessa pela vacuidade representativa, mas quer “provocar efeitos de realidade por outros meios” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54).

Schøllhammer (2012), ancorado nas proposições críticas sobre o conceito universal de “Realismo” e as limitações miméticas da linguagem de Jakobson (1971)⁸ – que preconizam uma referência de que a linguagem representativa não dá conta de criar uma cópia sensível do real –, aponta para o fato de que a nova tendência ‘realista’, apartada das vias miméticas do mundo real,

[...] em vez de imitar a realidade, toma outros discursos como objetos. Desse modo, a única linguagem propriamente realista é aquela que copia a linguagem e não a realidade, ou, na literatura, aquela que transcreve a voz em vez do mundo material. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 132).

Também nessa esteira, Gustavo Bernardo (2010) relembra a linguagem humana precisamente como metáfora, na medida em que as palavras não são o que designam – mas tão somente a designação de um *outro*, uma outra coisa no transporte do sentido. Aceitando o caráter metafórico da linguagem, todo discurso é, conseqüentemente, ficcional. Dessa constatação, engendra-se novamente um questionamento das fronteiras do ‘real’ que, no mundo metafórico do discurso, torna-se ficção: “[...] temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional” (BERNARDO, 2010, p. 15).

Tal condição ficcional dos discursos, evocada tanto pela tendência do realismo contemporâneo quanto pela perspectiva tomada por Bernardo (2010), revela um lastro em que a ficção desestabiliza a objetividade representativa verossímil ou real e, em outra instância, desestabiliza a si própria: em uma ‘irrealidade discursiva’, a ficção fala sobre a própria ficção, desenhando a si mesma antes de estabelecer qualquer vínculo com o mundo extraliterário. Operando como uma sala de espelhos, a ficção “[...] não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar” (BERNARDO, 2010, p. 9).

⁸ JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUM, B. et. al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. (p. 119-127).

Desnudando e invertendo o conceito de real, a chave de acesso à ficção contemporânea é, pois, o caleidoscópio de que falava Alkimin (2006). No caso da metaficção, a imagem do caleidoscópio é intensificada na medida em que, no romance metafictional “[...] não se representa a realidade para repeti-la ou duplicá-la, como propõem os realistas, mas sim para dobrá-la, isto é, para recriá-la outra”. (BERNARDO, 2010, p. 60).

4.1 *Eu? Bricabraquista das palavras: a arquitetura narrativa em ruínas*

Neste íterim da ficção como caleidoscópio somos levados, pelas mãos do narrador-personagem-escritor de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, aos momentos em que a narrativa assume um estatuto metafictional e dobra-se sobre si mesma, a começar pela relação ‘insidiosa’ com que o escritor, refletindo sobre seu labor literário, põe em questão também a sua condição ficcional:

Escrever é meu exercício lúdico. Existo independentemente do otimismo, à semelhança de minhas personagens – elas, eu, todos niilistas líricos. Desconfiamos uns dos outros, nutrimos suspeitas mútuas de igual intensidade – desconfianças também lúdicas, mesmo sabendo que somos de natureza igualmente insidiosa. Sei que elas, minhas personagens, e eu seguimos em frente com nossos devaneios indecisos – sem perder nossa substancialidade pessimística. (FERREIRA, 2016, p. 273-274).

Propondo um jogo de escrita ao jogar **com** a escrita e com as suas personagens, o narrador-escritor – também ele personagem de uma obra de ficção – , desvela seu movimento errático entre uma ficção primeira (a que, em um primeiro nível ficcional, o tem como narrador-personagem) e uma ficção secundária, fruto de uma ficcionalização da ficção, momento em que o personagem-escritor se mistura às suas personagens a ponto de se encontrarem no mesmo nível ficcional e desconfiarem uns dos outros – não no texto da ficção primeira, mas na duplicação, no labirinto.

Nessa duplicação, tanto o narrador-escritor quanto suas personagens são condicionados por uma mesma natureza ‘niilista lírica’, alimentada por suspeitas mútuas e devaneios indecisos – mas a desconfiança que nutrem entre si também

pode ser nossa, porquanto nos caberia pressupor que, estando todos no mesmo nível ficcional, o fragmento poderia ter sido escrito por qualquer uma de suas personagens haja vista que, nesse processo de duplicação, o narrador passa a não ser mais o escritor detentor da palavra, mas uma criação tanto quanto as suas personagens. O exercício lúdico de escrita, neste sentido, firma o caráter arbitrariamente forjado em que a realidade da ficção se instaura, a ponto de diluir as barreiras entre o escritor-criador e a criatura. Eis o ponto em que se ergue o labirinto urobórico da escrita fazendo surgir processos metaficcionalis como um artifício de construção da arquitetura narrativa, como os “[...] momentos em que a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 13).

Esse caráter explicitamente forjado e duplicado da ficção faz com que nós, leitores de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, percebamos de maneira mais crítica e com menos ingenuidade os artifícios utilizados na construção da arquitetura narrativa: aqui, as ruínas surgem não como metáfora de um desgaste narrativo, mas como um artefato que nos põe em estado de alerta, pois a cada vez que uma parede do labirinto da escrita ameaça desmoronar, várias outras são erguidas.

Nesse sentido, as paredes que se erguem nesse labirinto da escrita partem do processo de experimentação do narrador-personagem-escritor: os fragmentos dispersos ao longo da narrativa – farrapos de memória do nonagenário – são uma combinação aleatória de escritos, que não mantêm uma ligação de continuidade, mas que dialogam por naturezas temáticas, as quais já citamos ao longo do trabalho – a escrita, a melancolia, a *desmemória*, a saudade *d’aquela que voltará jamais* e dos *exintos amigos*, a errância pela metrópole apressurada, as desventuras nonagenárias. Dessa maneira, a obra é construída por uma coleção de fragmentos que reúne anotações avulsas⁹, alguns devaneios e outros escritos com alto teor de reflexões filosóficas e ontológicas; trechos de uma espécie de diário íntimo com registros a respeito das situações e acontecimentos cotidianos¹⁰, confissões íntimas, memórias e

⁹ “*Lá fora nublado, dia feio, mas o que me preocupa é o enevoamento interno – sim: minha própria turvação” (FERREIRA, 2016, p. 86).

¹⁰ “*É preciso antisseptizar, urgente, esta manhã prenunciadora de horas amarfanhadas: céu amanheceu numa negrura daquelas – cartão-postal preferido dos melancólicos embotados de plantão. Não chego a tanto: sou avesso aos dias prometedores de imprevisíveis, fulminantes descargas elétricas. Paranoia que própria infância me deixou de herança: agorinha cobri como antigamente todos os espelhos da casa. Superstição? Ainda não tive curiosidade em perguntar para quem cuja profusão determinada é cuidar dessas brabezas atmosféricas. Seja como for, neto cultor da disciplina, vou nunca-jamais negligenciar prevenções póstumas deles, meus avós. Pelo sim, pelo não, seguindo seus

descrições das andanças pela metrópole; colagens que parecem ter saído de uma manchete de jornal¹¹, dentre outros que nuançam uma “[...] subjetividade sem ponto de repouso, em desdobramento e contínua metamorfose” (HELENA, 2010, p. 12).

Neste ínterim, constam inúmeros fragmentos que, além de tematizarem a escrita e as implicações do ato de escrever, demonstram essa escrita *em construção*, os momentos em que a narrativa, narcisisticamente – como esclarece Linda Huctheon – “torna o processo visível¹²” (HUTCHEON, 1984, p. 6). Isto significa dizer que a atenção da obra não recai sobre a *mimese do produto* mas sobre a *mimese do processo*, ou seja, a história acabada não é mais interessante do que criar e narrar a história *em ato*, simultaneamente, uma vez que estão envolvidos artifícios metaficcionalis. A metaficção “[...] é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (HUCTHEON, 1984, p. 1)¹³.

É seguindo nesta linha que o processo de composição ficcional em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* é exposto e a produção dos fragmentos é entregue no bojo da própria escrita:

*Manhãs de cores difusas... Vontade súbita de escrever texto com este começo: manhãs de cores difusas. Às vezes (feito agora) invento assunto qualquer para lançar mão de frases ou de palavras específicas: lúgubre, por exemplo. Sim: manhãs de cores difusas, lúgubres. Curioso: nesta metrópole apressurada parece que dias já amanhecem experientes – desgastados também, feito joelhos das três carolas saindo agora daquela igreja ali em frente. Manhãs saturadas de vigor financeiro e rezas fervorosas – investimentos futuros. Escritor sem dinheiro e sem fé poderia, rancoroso, chamar tais amanheceres de manhãs obtusas. Pode ser rabugice em excesso, não sei, seja como for, acho que numa metrópole apressurada feito esta até pássaros lançam mão de chilreios charlatanescos. (FERREIRA, 2016, p. 161-162).

Exibindo a máquina que tece a narrativa, o fragmento narra o momento exato em que o narrador-personagem-escritor o produz: a inspiração que surge da vontade de escrever um texto que comece com “manhãs de cores difusas” e que, por um

longínquos conselhos, consigo recuar fronteiras do medo. Sei que dia amanheceu medonho, trazendo consigo plenitude do desalento, eclipsando possíveis regozijos ou exultações ou qualquer outra manifestação de caráter prazenteiro. [...]” (FERREIRA, 2016, p. 307-308).

¹¹ “*Escritor coerente recusa-se a vender seu romance epistolar nas livrarias: leitor só poderá recebê-lo pelo correio” (FERREIRA, 2016, p. 163).

¹² “Narcissistic narrative, then, is the process made visible” (HUCTHEON, 1984, p. 6, tradução nossa).

¹³ “Metafiction, as it has now been named, is fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”. (HUTCHEON, 1984, p. 1, tradução nossa).

movimento involuntário, mas imperativo de um ato de escrita, acaba se transformando na descrição de uma manhã em que o narrador-personagem passeia pelas ruas da metrópole e observa os passantes – encadeando o processo de produção e o resultado do que se produz. Inadvertidamente, a continuação do fragmento é uma quebra no processo de escrever para estabelecer um diálogo e fazer um pedido de desculpas ao leitor pela distração do olhar que ocasiona a descontinuidade no texto que havia sido iniciado: “Sim: você aí do outro lado, que abrange com a vista esta página, vai perdoar meus delírios passeiformes. Sei que muitas vezes, alheio a tudo, todos, esqueço-me de adestrar meu olhar para coisas cotidianas: pratico abstrações” (FERREIRA, 2016, p. 162).

Uma vez que está em processo, a narrativa é também oportuna para experimentações: “*Mesóclise? Usá-la-ei aqui pela primeira vez em toda a minha vida” (FERREIRA, 2016, p. 189). Ou para, em um dia ‘choringoso’, distrair-se brincando com as palavras: “Jeito? Garatujar palavras sonoras para driblar sisudez dos dias: trouxe-mouxe, zuruó, zoropitó. Às vezes rabisco manhã quase toda no meu bloco de rascunho palavras que também feito eu caíram em desuso: catrâmbias, erefuê, zaratempô!” (FERREIRA, 2016, p. 191).

Neste processo de experimentar e descobrir a escrita, de representação da representação, as palavras tornam-se *coisa* para o narrador-personagem-escritor, figuram como criaturas que agem por vontade própria e não para o deleite de quem faz uso delas: “*Inútil insistir: palavras amanheceram acoradas, esquivas, cabisbaixas no canto da sala: não querem se expor de jeito nenhum” (FERREIRA, 2016, p. 44). Ainda que de posse da pena, há uma jornada entre a folha em branco e a página escrita que nem sempre é realizada porque o escritor vive um embate com as palavras: “*Às vezes passo manhã inteira numa prevaricação daquelas com as palavras” (FERREIRA, 2016, p. 57).

A experiência da escrita é como a luta drummondiana, em que o escritor se percebe fracassado e esvanecido diante de um empreendimento que parece inalcançável: “*Minhas palavras não chegam para extinguir obstáculos – possivelmente para criá-los. Quando percebo que elas empacam aqui na página, passo álcool e cânfora nelas: maioria das vezes adianta nada – feito agora” (FERREIRA, 2016, p. 121). Há uma tentativa de escrever que é barrada pela própria linguagem, pela dificuldade em acessar a linguagem, de domá-la e transformá-la em

texto. Esse lugar aparentemente inacessível é descrito por Marguerite Duras (1994) como uma essência da escrita:

Escrever.
 Não posso.
 Ninguém pode.
 É preciso dizer: não se pode.
 E se escreve.
 É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto que se alcança.
 Isto ou nada. (DURAS, 1994, p. 47)

Não é possível escrever. Escrever é, como em Duras, uma impossibilidade de escrever. As palavras não extinguem obstáculos, não dão livre acesso à ponte da linguagem, antes os criam. No entanto, se escreve. Admite-se, como em Drummond, no espaço fugidio das palavras, o desafio da luta:

Sem me ouvir deslizam,
 perpassam levíssimas
 e viram-me o rosto.
 Lutar com palavras
 parece sem fruto.
 Não têm carne e sangue...
 Entretanto, luto (DRUMMOND DE ANDRADE, 1983, p. 173).

A luta drummondiana nuança tão bem a imagem do embate entre o narrador-personagem-escritor e as palavras, que o poeta é mencionado em um fragmento como um modelo a ser copiado, no entanto, o desejo manifesto se transforma em frustração: “*Ando lendo Drummond amiúde para ver se aprendo a escrever melhor. Qual nada: texto meu levanta voo de jeito nenhum” (FERREIRA, 2016, p. 79). O que se coloca em uma perspectiva oposta é que, mesmo vivendo um embate, o narrador-nonagenário é um escritor erudito, colecionador de palavras pouco conhecidas, afeiçoado aos vocábulos, que tem um cuidado lapidar com as palavras, com uma elaboração demasiadamente técnica do texto. Este também é um dos motivos pelos quais o ato de escrever é tematizado ao longo da obra: é preciso encontrar as palavras adequadas para alcançar um alto nível de elaboração da linguagem, ainda que isso configure uma procura agônica e imponha uma postura autorreflexiva ao texto. As pretensões de escrita, as inspirações literárias e a frustração por não os alcançar é mencionada:

*Não escrevo tão bem quanto Flaubert, ou Proust, mas gostaria que compreendessem meu esforço: modo geral começo querendo construir catedral, infelizmente já nas últimas dez páginas acabo percebendo que construí igreja tímida, acanhada, interiorana, sino minúsculo, pouca repercussão sonora, rachaduras preocupantes no teto, pároco decrépito, desmemoriado – já não sabe se é Xavier ou de Assis aquele Francisco do qual falou agora há pouco na missa das oito... (FERREIRA, 2016, p. 104).

Essa postura pessimista frente ao texto, ao que se produz como obra, também aparece em outros fragmentos. Para o narrador-personagem-escritor, a condição *sine qua non* da literatura está no afastamento de qualquer traço de felicidade: “*Todos os seres humanos procuram felicidade – eu fujo dela: preciso fazer boa literatura” (FERREIRA, 2016, p. 347). E, como que discorrendo sobre si, o narrador pontua: “*Tudo que é ruim para vida é bom para a literatura” (FERREIRA, 2016, p. 117).

Neste processo, a escrita se manifesta como um horizonte impossível, mas isto não o impede de buscá-la assiduamente, ainda que ela se apresente arredia. Forjando não saber *como escrever*, o narrador-personagem-escritor demonstra saber, ao menos, *por que escreve*:

*Sensação estranha: às vezes sinto (feito agora) que escrevo apenas para deixar meu dia menos vulgarizado; ou para desafogar inquietude; ou num gesto extremo de rabugice, desencantar musas. Possivelmente. Sei que móbil dela, minha escritura, é também vaidade. [...] Sei também que escrevo para me livrar dos meus demônios, que se apresentam em forma de vogais e consoantes – escrever é desanuviar dos próprios assombros; jeito poético talvez de cortejar próprios destrambelhos; de zombar de si mesmo – sem abrir mão de rompantes lúdicos; escrever para tornar águas do meu rio menos turvas. (FERREIRA, 2016, p. 166).

Como que reproduzindo o instante em que o pensamento absorve o trabalho da linguagem, é a partir do desconhecimento, do vislumbre de um *escrever* impossível que a escrita vai sendo descosida para o narrador-personagem-escritor, ao mesmo tempo em que lhe permite perceber o que ela significa e porquê se escreve: para deixar o dia menos vulgarizado, desafogar inquietude, desencantar musas, desanuviar assombros. A escrita, as palavras, são como demônios que devem ser exorcizados, mas somente serão se encarados, incorporados, materializados e, por fim, destruídos. A escrita é um exorcismo em ato.

Encarando, portanto, o movimento da escrita como um ato expurgatório, aceita-se a luta, submete-se ao jogo, entrega-se ao desassossego do ato, afinal, como argumenta Barthes,

“[...] a escrita é um exercício de domesticação ou de repulsa em face dessa Forma-Objeto que o escritor fatalmente encontra em seu caminho, que ele tem de olhar, enfrentar, assumir e que jamais pode destruir sem destruir-se a si mesmo como escritor”. (BARTHES, 2000, p. 5).

Caminhando na esteira de Barthes (2000), é viável ponderar que esse exercício de domesticação da escrita frente à literatura possivelmente é o ponto em

que o escritor é convocado a assumir posição, a se colocar diante de uma matéria que se engendra de maneira tão significativa que já não é mais possível dissociá-la do criador: o escritor produz a escrita e a escrita produz o escritor.

Nesse ciclo *ad infinitum* em que o narrador-personagem-escritor propõe uma narrativa onde a escrita fala da escrita, o texto sobre o texto, as palavras buscam as palavras, o gesto da mão que escreve só pode ser o gesto interminável e incessante de pulsão da escrita: “Sempre sigo impulsos voluntários dela, minha mão, que, curiosamente, sempre procura caneta que procura palavra que procura frase que quase sempre procura parágrafo que procura possivelmente ascese” (FERREIRA, 2016, p. 264-265).

Metaforicamente, metaficcionalmente e uroboricamente a escrita caminha em direção a si mesma, em direção à sua origem, que é também o seu fim: “Porque volta para dentro de si mesma, a metaficção procura sempre voltar ao começo, à origem de toda a sua narrativa – o que simultaneamente a leva ao fim de toda a nossa narrativa” (BERNARDO, 2010, p. 244). É, pois, assim que o narrador-escritor instaura as dobras na narrativa e expõe o seu artifício, desnuda as fragilidades, as descontinuidades e o desconhecimento de si mesma.

4.2 Narrador escritor frustrado e as dobras da escrita

Não tive nenhum prazer em conhecê-los é uma obra que pulula aberta e inacabada: o fim dos fragmentos não é, necessariamente, o fim da narrativa; há um final, mas não há um fim. Igualmente, há um início, mas não há um começo: aberto *in media res*, o primeiro fragmento poderia estar tanto na primeira página quanto na última e a narrativa permaneceria a mesma. O último fragmento da obra – “*Meu epitáfio? Não tive nenhum prazer em conhecê-los” (FERREIRA, 2016, p. 367) – que, coincidentemente ou não, é o título o livro, se trocado com a epígrafe que a precede, em nada prejudicaria o desenrolar da obra. O substrato reside, portanto, não no *que* é escrito, mas em *como* é possível escrever e, efetivamente, em *como se escreve*, e o que se cria nesta perspectiva é uma rede de inconclusões, um *mise en abyme* –

como sugere Hutcheon (1984), fragmentos que se cruzam e se confundem de uma maneira interminável.

Patrícia Waugh (1984) recupera o caráter dual de construção dos romances que se utilizam de estratégias metaficcionais, friccionado a criação da ficção com a revelação de seu estatuto ficcional:

Romances metaficcionais tendem a ser construídos baseados no princípio de uma oposição fundamental e sustentada: a construção de uma ilusão ficcional (como na tradição realista) e a revelação desta ilusão. Em outras palavras, o menor denominador comum da metaficção é, simultaneamente, criar uma ficção e fazer uma declaração sobre a criação dessa ficção¹⁴. (WAUGH, 1984, p. 6, tradução nossa).

Assim, produzindo novas formas em que a ficção se dobra e redobra sobre si mesma, rechaçando e questionando os limites ficcionais, é possível encontrar em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* alguns momentos em que a narrativa refrata seus campos de criação ficcional e multiplica o espelho em que se vê refletida, multiplicando a si mesma. Vejamos a partir de duas perspectivas: 1) dos momentos em que o narrador de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* aparece como o ‘amigo escritor extinto’ da narradora-protagonista de *Os piores dias de minha vida foram todos* e alguns fragmentos narrativos se comunicam e se repetem nas obras; 2) da duplicação ficcional que começa pela vontade de escrever ‘um pequeno conto novela’ através de cartas mas que, por desistência do narrador, o projeto fracassa e se transforma na escrita de um outro romance dentro do romance primeiro.

4.2.1 Amigo escritor extinto

Tanto em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* quanto em *Os piores dias de minha vida foram todos*, os narradores-personagens são sujeitos que vivem em situações-limite (um nonagenário solitário e uma paciente de UTI em fase terminal de câncer) e que, por um esforço de memória e imaginação, tentam sustentar o fio de suas vidas narrando as suas desventuras em direção à finitude.

¹⁴ “Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction”. (WAUGH, 1984, p. 6).

Ocorre que, em ambos os casos, os narradores estão presos à rememoração de alguém que já se faz ausente em vida: é assim que encontramos o narrador-nonagenário nas lembranças evocadas pela narradora-personagem, a quem ela chama de ‘amigo escritor extinto’. Não é escopo de nosso trabalho comprovar, aqui, página por página as relações entre o narrador-escritor e a narradora-personagem. Interessa-nos perceber de que maneira a narrativa de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* expande seu campo ficcional e interpela a narrativa de *Os piores dias de minha vida foram todos*, estabelecendo referências e diálogos como uma de suas estratégias de construção.

Ao se imaginar caminhando nua pelas ruas da cidade de São Paulo, a narradora-personagem descreve lugares, rostos e situações corriqueiras que se passam na metrópole, mas, por insistência da memória, sempre esbarra com algo que a faça lembrar de seu amigo escritor extinto e, nesse caso, lembrar do amigo é, também, lembrar de sua escrita:

Homem do outro lado da rua correndo segurando realejo desperta recordações dele miniconto de amigo escritor extinto cuja história termina com narrador dono desse instrumento mecânico movido por manivela dizendo que sorte não andava boa pro lado dele [...]. Falar dele amigo morto é praticar teogonia profana. [...] Insubordinado, independente, poderia também ter escrito uma epopeia niilista ou poemas burlescos de intenção satírica. [...] Acho que entrou para a literatura pelo mesmo motivo que Chesterton entrou para a Igreja Católica: para se livrar dos seus pecados. (FERREIRA, 2014, p. 28)

E, pela fala da narradora-personagem, vamos descobrindo informações sobre o narrador-escritor que não são contempladas em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*: era um exímio conhecedor da obra de Padre Antônio Vieira; já traduziu obras do grego e do latim, inclusive *Arte de amar*, de Ovídio, que “[...] lhe consolidou em definitivo prestígio literário” (FERREIRA, 2014, p. 34); além disso, era um “fiel representante da faceirice machadiana. Últimos dias de vida, sempre arredio, isolado: conhecia de perto os rudimentos da vida coletiva” (FERREIRA, 2014, p. 35).

Nas recordações que escoam ao longo da narrativa de *Os piores dias de minha vida foram todos*, além de ponderações críticas a respeito da escrita do

narrador-escritor¹⁵ saltam falas que se espelham diretamente na narrativa deste, como é o caso de:

“Escritor munido de anseio inesgotável pela hipnose auditiva do texto, mais do que de interesse pela recriação profunda e realista das psicologias, acreditava no poder sugestivo dos sons. Fazia jus ao significado da palavra texto: sabia tecer palavras. **Disse-me uma vez: Personagens dos meus livros de modo geral têm final feliz: eles morrem** [grifo nosso]. Ambos dotados de espírito predisposto para implicância”. (FERREIRA, 2014, p. 44).

Ao que comparece o fragmento solto em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*: “*Personagens dos meus livros modo geral têm final feliz – morrem”. (FERREIRA, 2016, p. 227). Em outro momento, a narradora enuncia: “Sua virulência verbal tinha muitas vezes a assustadora aparência de um retábulo de Caravaggio. **Costumava dizer que só conseguia encarar a vida de frente atrás das palavras** [grifo nosso]” (FERREIRA, 2014, p. 52), e a voz do narrador-escritor que responde na outra obra: “*À semelhança de Rousseau, **escondo-me nas palavras para escamotear beleza daquilo que não sou** [grifo nosso]”. (FERREIRA, 2016, p. 66). A obra *Ascese*, poema em prosa do autor grego Nikos Kazantzákis, que é citada pela narradora ao lembrar de uma vez em que ouviu o amigo falar com entusiasmo¹⁶, aparece sendo lida pelo narrador-escritor para escapar à ‘macambuzice matinal’ de um ‘dia medonho’¹⁷.

Vemos, ainda, a recordação de uma história que havia sido contada pelo narrador-escritor sobre os tempos em que frequentava um bordel em uma cidade do interior: “Lembrei-me agora dele amigo escritor extinto: dizia que na juventude frequentava bordel interiorano, quase sempre visitando a mesma prostituta, analfabeta, que vivia pedindo para ele ler o horóscopo para ela” (FERREIRA, 2014, p. 75-76). E o episódio ganha detalhes mais precisos quando rememorados e contados pelo próprio narrador-escritor:

*Agora, aqui, nesta lanchonete, entregue às reminiscências. Diversão nonagenária, sim, olhar tempo todo para espelho retrovisor. Jovem, dezenove

¹⁵ A narradora pontua: “Escritor aquele tinha inegável domínio da narrativa curta – infelizmente para ser reconhecida de fato literatura precisa ser antes sinfônica que camerística” (FERREIRA, 2014, p. 55).

¹⁶ Em *Os piores dias de minha vida foram todos*: “Bonito ouvi-lo falar com entusiasmo do poema em prosa *Ascese*, de Kazantzákis. Dizia que seus parágrafos breves têm sonoridade de versículos bíblicos, por isso se pode falar, no caso deles, de poesia ou prosa poética, pela repetitividade de palavras e expressões, pela frequência de metáforas e figurações para dar corpo a ideias abstratas” (FERREIRA, 2014, p. 60).

¹⁷ Em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*: “[...] De repente, encontrei meia hora atrás jeito sorrateiro de afrontar esta macambuzice matinal, sentando-me nesta poltrona, abrindo livro dele, Kazantzákis. [...] sim, alcançar prática perfeita exigida pelo narrador deste livro cujo título é, naturalmente, *Ascese*” (FERREIRA, 2016, p. 308-309).

anos se tanto, num bordel da cidade do interior. *Leia meu horóscopo, querido, não sei ler.* Eu? Inventava futuro promissor para ela. Astrólogo ficcionista. Acho que biraia aquela percebia minhas invencionices: impossível caber tantas palavras em página tão pequena. Já praticava literatura sem saber” (FERREIRA, 2016, p. 137).

As narrativas se costuram e se interligam sob pontos de vista diferentes, mas se interseccionam na medida em que se recuperam por uma insistência da memória: memória dos narradores, memória dos textos – que dialogam, duplicam e replicam a ficção. A narrativa de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, como linguagem desdobrando-se em si mesma, acaba por se desdobrar em outra narrativa, outra linguagem – e, como em um espelho, *Os piores dias de minha vida foram todos* também o faz.

Neste sentido, do ponto de vista da construção ficcional da narrativa em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, percebe-se que ela não somente se dobra para dentro, mas também para fora, paira em um imaginário coletivo dos romances do autor Evandro Affonso Ferreira e se alimenta não só de seu próprio tecido, mas também de outros, desestabilizando os limites da ficção e do texto. É assim que, em uma espécie de ritual autofágico, para citar Gustavo Bernardo (2010, p. 251), “a ficção se alimenta de ficção. Incorporando metaficcionalmente outras ficções e outros discursos; a ficção passeia sem cerimônia pelo passado e pelo futuro”.

4.2.2 O conto, as cartas e o romance léxico

“Estou pensando em escrever pequeno conto-novela no qual narrador escritor frustrado solteirão solitário morador de cidade do interior fica todo santo dia escrevendo cartas num banco de rodoviária para destinatários fictícios. Ele, narrador, sempre entregará para passageiros aleatórios, dizendo que destinatário, com características assim-assado, estará esperando referida correspondência na mesma cidade-destino do entregador epistolar”. (FERREIRA, 2016, p. 63-64).

É assim que o narrador instaura mais uma dobra na narrativa, amalgamando e paralelamente divisando com mais precisão a dupla figura que exerce: a de narrador-personagem e a de personagem-escritor/autor. Nesse processo, escancarando novamente o *mise en abyme* no qual o texto se constrói, as categorias narrativas se confundem e desnudam os abismos: do lado de fora há um autor que dá

voz a um narrador-personagem-escritor, que cria um outro narrador-escritor-frustrado para escrever cartas a destinatários fictícios.

Ficção criando ficção. Todavia, a nova dobra assumida é menos uma tentativa de se entregar a floreios imaginativos de um escritor literário do que uma tomada de posição para tecer questionamentos acerca do processo de escrita e da chancela da crítica e do mercado editorial que categoriza, enquadra e cerceia a criação literária – motivo pelo qual o narrador escritor é um fracassado.

Assim, vemos a primeira carta, endereçada a Mariah Antunes, que logo deixa entrever o tom sarcástico e questionador do escritor-fracassado ao refletir sobre os motivos de ordem teórica e crítica para explicar suas obras que permanecem em anonimato:

Querida Mariah Antunes: como você está cansada de saber, escrevi dez livros – nunca foram publicados. Todos impregnados de assombros e desalentos perante o mistério do destino humano. Estilo conciso, *densus et brevis* à semelhança de Tucídides. Enfadonhos também. Sim: divirto-me jogando o próprio navio contra os escolhos. Maioria das vezes mantenho minha serenidade: não vou, só porque sou maljeitoso ao compor meu trabalho literário imitar Jó, aquele que lamentava não ter se libertado logo da própria alma ao sair das entranhas de sua progenitora. (FERREIRA, 2016, p. 76).

É perceptível a recusa de resignação que reclama um reconhecimento pelo trabalho artesanal de uma escrita que não se enquadra em um escopo comercial, ao contrário, é densa, longa, enfadonha. A despeito disso, o autor da carta prossegue:

Sei feito Dom Quixote que sem o mundo da ficção a vida não seria verdadeira, Oráculos modernos poderiam me garantir que, se eu não conseguir publicar meu primeiro livro este ano, estrelas sairão de suas órbitas e muito sangue gotejará das árvores e muito fogo jorará nas entranhas da terra. Sou contraditório quero viver afastado do establishment cultural sem, no entanto, abrir mão das benesses de grupos de poder e influência. (FERREIRA, 2016, p. 76).

E o que afirma, pergunta: *de que vale a verdade da vida sem os acostamentos da ficção? Haveria verdade sem ficção?*, mas estes questionamentos parecem não ser suficientes para que os dez livros do narrador-escritor-frustrado sejam publicados, ainda mais porque ele se declara – e, ao mesmo tempo, critica pejorativamente – distante do ‘establishment cultural’: escrever ficção não significa ter o poder de publicá-la, de publicizá-la. Mas isto também não é motivo suficiente para desistir de escrever, e o narrador encerra a carta mensurando o que a escrita significa para ele:

Sigo em frente – escrevendo, sempre, escrevendo: blindo-me de palavras; além de não abrir mão delas, minhas leituras desordenadas e febris. Minha vida é escrever romances – não sei vivê-los: nasci desajeitado para lides amorosas. Resultado: minha literatura é laboratório invisível que manipula o também invisível elixir da sobrevivência. (FERREIRA, 2016, p. 76-77).

A assinatura da primeira carta guarda uma espécie de cereja no bolo de sua escrita: “Abraços saudosos do seu sempre seu Marcel Swann” (FERREIRA, 2016, p. 77). Mesclando o nome de Marcel Proust com o título do primeiro volume *No caminho de Swann*, da obra romanesca *Em busca do tempo perdido*, a assinatura parece sugerir esse entrelaçamento do escritor que existe através de sua literatura, e que se blinda de palavras.

Em *O livro por vir*, Blanchot nomeia a experiência em Proust como aquela em que “por uma confusão fascinante, extrai das singularidades do tempo próprio da narrativa singularidades que penetram sua vida, recursos que lhe permitem salvar o tempo real” (BLANCHOT, 2005, p. 15). Daí o questionamento da verdade da vida sem o mundo da ficção, porque é na ficção que tudo se passa, como se o trabalho da linguagem fosse um substituto da ação e transpusesse as fronteiras entre a realidade e a ficção. Por isso a literatura é um laboratório, disponível não só para as experimentações com a palavra, mas para experimentar a vida.

A segunda carta é dirigida à Yasmin Pinheiro e o narrador-escritor-frustrado, não mais Marcel Swann, e sim o quinquagenário Rosa Riobaldo (uma fusão de Guimarães Rosa com a personagem de *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo), nutre a esperança da publicação de seu primeiro livro – mesmo não tendo sido editado. Ainda que o autor fictício da carta seja notadamente outro, o conteúdo aparenta ser uma continuidade da primeira:

Querida Yasmin Pinheiro: Boné cinza para manter em segredo calvície, bolsa de couro a tiracolo, carregando sempre às escâncaras dois três livros cujas excepcionalidades seriam jamais questionadas por Borges sequer Carpeux. [...] Os anos, apesar de muitos, cinquenta, não me trouxeram sabedoria suficiente para abandonar de vez a esperança: possivelmente publicarei meu primeiro livro ainda este ano. De qualquer maneira custa nada advertir senhores editores de plantão: aquele que estrangulou os sete maridos de Sara me deve alguns favores. [...] Farsante, vida toda fui farsante: mesmo não editando jeito nenhum meu primeiro livro não vou desvairado, enraivecido, incitar jamais outra Noite de São Bartolomeu. Apesar de tudo não vou transformar esta minha pequena interiorana cidade num tenebroso junho parisiense de 1848. [...] Abraços saudosos do seu sempre seu Rosa Riobaldo. (FERREIRA, 2016, p. 93-95).

A terceira carta, destinada a Luísa Ortega e assinada por Leon Ilitch (Leon [Liev] Tolstói fundido com sua obra *A morte de Ivan Ilitch*), atesta o fracasso do escritor pela recusa insistente dos editores em publicar sua obra. Mas a recusa causa o reconhecimento das possíveis fragilidades e o autor da carta passa a refletir sobre os elementos composicionais de seu texto e sobre sua posição como escritor:

Querida Luísa Ortega: Desconfio, pelas insistentes recusas, que editores consideram minha escrita de inspiração sobrenatural; que psicografo editores abstrusos de todas as eras passadas, todos intrincados, confusos, sem método, sem ordem, inconsequentes; que me transformei num escritor que navega por estimativas, sem bússola – sonâmbulo caminhando pelo abismo. Ledo engano. Esperança é ela própria o sentido da vida: ainda acredito na possibilidade de ser editado, apesar de não encontrar explicações teológicas ou metafísicas ou matemáticas para tanto descaso editorial. (FONSECA, 2016, p. 106-107).

Deste trecho da carta é possível entrever que o estado de desconfiança é também um estado de manifesto, uma forma de reivindicação das convenções e canonizações genéricas feitas por críticos e editores que insistem em se colocar como chanceleres das produções literárias e que dão maior visibilidade, por vezes, a narrativas tradicionais ou estabelecidas por critérios apriorísticos e enquadrantes: estes se ocupam do produto, do resultado final; já Leon Ilitch, o escritor fictício, se equipara no **processo**. E a literatura ressurge como o horizonte pretendido em que o escritor e as palavras se enlaçam:

Mas não sou, nunca fui cooptado pelo desalento: **escrevo** – mesmo vivendo tempo todo num dos nove círculos concêntricos do inferno. **Palavras possivelmente purificarão meus pecados**. Espero não perder a qualquer momento a capacidade de escrever sentenças conexas, com significado. **Vivo submerso na literatura, os vocábulos são meus periscópios, minhas boias luminosas e flutuantes**. Não vou me deixar vencer por literatismos que desabrocham e fenecem numa transitoriedade axiomática. Não vou, menos ainda, tomar atitudes coercitivas: não lançarei mão de panfletos e pasquins anônimos para reivindicar minha condição de indiscutível talento. A despeito de tudo, perderei jamais a ataraxia, sim, a serenidade. Abraços saudosos do seu sempre seu Leon Ilitch. (FERREIRA, 2016, p. 107, *grifos meus*)

A terceira carta encerra o conto-novela do narrador escritor frustrado e cede espaço para que uma outra produção ficcional seja iniciada: “Desistindo de vez de continuar aquele conto, cujo narrador frustrado escreve cartas para destinatários fictícios, acordei com vontade de rabiscar projeto de novo livro de ficção. Título provisório: *Romance léxico que Freud não escreveu*” (FERREIRA, 2016, p. 123). Para o novo empreendimento ficcional, cinco capítulos são esboçados e integrados à narrativa em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* até que, em certo momento, o

narrador-escritor revela que o destruiu: “Duas últimas manhãs assim: perspectiva exígua, quase nenhuma. Possivelmente porque rasguei, destruí de vez, originais dele, meu inacabado e inconsistente *Romance Léxico que Freud não escreveu*” (FERREIRA, 2016, p. 366).

Se recuperarmos as palavras finais da derradeira carta do conto-novela, constataremos – pelo fio condutor que interliga cada uma das cartas – que os autores fictícios são, na verdade, um só: Leon Ilitch é o mesmo Rosa Riobaldo, que é também Marcel Swann, que é o narrador escritor frustrado, que é o narrador primeiro da obra. Descosendo os fios, a frustração do narrador-autor é a frustração da escrita, não da que se escreve, mas da que é escrita e não encontra espaço para ser publicada – porque repelida, recusada e desprezada ao passar pelo filtro do julgamento dos editores. Mas essa escrita que permanece oculta e refutada também confere invisibilidade e refutamento àquele que escreve: submerso na literatura, não há distância entre a vida de carne e osso e a vida de papel; escrever é existir e, para existir, é preciso escrever. Nesse mesmo movimento, publicizar uma escrita é tornar a vida visível, fazer-se visível.

As camadas da escrita vão se desdobrando até se verterem em subjetividade, em sujeito inscrito na escrita. A escrita permite que o narrador-escritor, “[...] personagem impossibilitada de agir na vida real, fracassado e ignorado, aja na esfera ficcional” (SILVA, 2016, p. 285). Há uma reivindicação de vida através da reivindicação da própria escrita, lugar de se perfazer, de se performar, de existir, por isso não há possibilidades de, a despeito de um empreendimento fracassado, desistir de escrever. Ao contrário, o narrador-escritor toma posse de sua pena e conjuga o verbo no presente do indicativo **escrevo**, e se lança à esperança de não se desfazer dela – “Espero não perder a qualquer momento a capacidade de escrever sentenças conexas, com significado” (FERREIRA, 2016, p. 107) –, porque sem a escrita sua existência está comprometida.

Através das cartas, o narrador-escritor instaura uma tensão ao questionar o lugar do escritor, do editor, da obra, do texto e, principalmente, o seu próprio lugar. Desvelando e duplicando o artifício ficcional, a narrativa apontando para o ato de escrita, o narrador apontando para a escrita e a escrita apontando para o narrador, surgem os caminhos através dos quais a metaficção ganha corpo. Nesse lugar de tensão e questionamento “[...] a escrita é sucedida pela vida que imita a escrita e que

será sucedida por uma nova escrita, em um espelhamento infinito entre o real e o ficcional” (SILVA, 2016, p. 307).

“Vivo submerso na literatura, os vocábulos são meus periscópios, minhas boias luminosas e flutuantes” (FERREIRA, 2016, p. 107). Pelas lentes do periscópio da literatura é possível enxergar com mais clareza o que se passa fora dela e não se afogar, não imergir. Escrever é uma necessidade agônica, uma questão de sobrevivência. Blanchot, ao citar o diário de Kafka, “Escreverei a despeito de tudo, a todo custo: é o meu combate pela sobrevivência” (BLANCHOT, 2011, p. 61), instaura uma indagação pertinente em *Eu não tive nenhum prazer em conhecê-los*: seria a literatura um lugar de salvação?

É sobre essa questão que nos ocuparemos na seção subsequente.

4.3 *Escrevo porque sou submisso ao irremediável... salvação pela escrita?*

Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho a dizer.

[...]

Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir.

Fernando Pessoa, em *Livro do Desassossego*

Os momentos em que o narrador-personagem-escritor narcisisticamente desnuda o seu processo de composição, escrevendo enfaticamente sobre o fato de estar escrevendo, parecem sugerir que há uma pergunta lancinante “o que é escrever?” ramificada de outros questionamentos também pungentes: “como escrever?”, “por que escrever?”, “que dimensão o ato de escrever guarda diante da vida?”.

A narrativa, em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, já o dissemos, é fragmentada, uma arquitetura narrativa em ruínas e marcada por fissuras, intermitências, por uma linguagem entrecortada, despida de uma linearidade, de uma

ordem cronológica dos acontecimentos, de uma organização discursiva e de um enredo delimitado. Instada a ser inconclusa, só é possível apreendê-la se permitirmos que ela escape, derrape em seus sentidos mais restritos e triunfe em suas deambulações.

Narrativa feita de fuligem, retirada da chaminé a partir do que restou do fogo – da perda do fogo, e que parece recobrir o que Agamben (2018) defende como alegoria do que seria a literatura, o relato. Valendo-se da parábola contada por Gershom Scholem¹⁸ em *La grandi correnti della mistica ebraica* sobre o mistério da manipulação do fogo e da prece, que enfrenta um esquecimento gradativo por parte dos sábios rabinos, Agamben (2018) argumenta que o relato (a literatura) advém como a parte que sobra da perda do mistério e do esquecimento do fogo: a única saída é narrar, tentar fazer com que o “tudo isso” da narração seja suficiente. Sendo assim, “Tudo isso” significa perda e esquecimento, e o que a narrativa conta é precisamente a história da perda do fogo, do lugar e da prece. Todo relato – toda a literatura – é, nesse sentido, memória da perda do fogo” (AGAMBEN, 2018, p. 29). Porquanto se proponha, entre o fogo e o relato está a língua, uma espécie de fio que os interliga e que se faz indispensável à literatura, na medida em que *escrever* é, indissociavelmente, “contemplar a língua, e quem não vê e não ama sua língua, quem não sabe soletrar sua tênue elegia nem perceber seu hino flébil, não é escritor” (AGAMBEN, 2018, p. 34).

Daí o sentido emblemático disposto na epígrafe¹⁹ que estabelece a primeira interlocução em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* e fornece, ainda que em primeira instância, uma das chaves de interpretação sobre o que é construído ao longo da narrativa: ela é marcada pela imprecisão, pela perda e pelos lapsos de memória,

¹⁸ A parábola contada por Scholem, que lhe fora transmitida por Yosef Agnon, diz: “Quando Baal Schem, fundador do hassidismo, tinha uma tarefa difícil pela frente, ia a certo lugar no bosque, acendia um fogo, fazia uma prece, e o que ele queria se realizava. Quando, uma geração depois, o Maguid de Mesritsch viu-se diante do mesmo problema, foi ao mesmo lugar do bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, mas podemos proferir as preces”, e tudo aconteceu segundo os mesmos desejos. Passada mais uma geração, o Rabi Moshe Leib de Sassov viu-se na mesma situação, foi ao bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, nem sabemos as preces, mas conhecemos o local no bosque, e isso deve ser suficiente”; e, de fato, foi suficiente. Mas, passada outra geração, o Rabi Israel de Rijn, precisando enfrentar a mesma dificuldade, ficou em seu palácio, sentado em sua poltrona dourada e disse: “Já não sabemos acender o fogo, não somos capazes de declamar as preces, nem conhecemos o local do bosque, mas podemos narrar a história de tudo isso”. E, mais uma vez, isso foi suficiente”. (SCHOLEM, 1972, p. 350)

¹⁹ “Ah, meu provável leitor, não sei se consegui tirar toda a fuligem desta minha, agora sua, por assim dizer, chaminé” (FERREIRA, 2016).

pelo fogo que se apagou, mas não sem antes queimar um arquivo extenso de vivências. O esquecimento e a perda do fogo transformados em relato apontam, precisamente, para um lugar onde se busca recuperar o mistério pela tentativa de narrar, pela busca de um ato de escrita.

Para o narrador-personagem-escritor, essa busca por um ato de escrita é categórica e metaforicamente definida como ruína, afinal, tal como ele pontua, escrever é recolher os cacos de si mesmo, recolher os estilhaços de uma ‘vida-vidraça’ apedrejada pelas suas próprias mãos. Apesar da constatação, não há rota de fuga, a escrita é imperativa: “*Consigo jeito nenhum licenciá-me do ato de escrever: palavra é minha sombra” (FERREIRA, 2016, p. 158). Mas o imperativo da escrita está diretamente ligado a uma outra condição também imperativa: a idade nonagenária. Os cacos da ‘vida-vidraça’ são as metáforas e as metonímias que designam a dificuldade de lidar com a velhice, com a inquietação causada pelo reconhecimento da finitude imposta, e o ato de recolhê-los é atravessado pelo ato de escrever. Recolher os cacos diante da perspectiva instaurada pela velhice é, possivelmente, não permitir que a vida-vidraça seja quebrada definitivamente: “[...] escrevo pensando, ingênuo, que posso me obstinar em durar alguns meses, anos a mais, driblando morte com verbos adjetivos predicados que tais” (FERREIRA, 2016, p. 163). E, ainda, para não lhe permitir cortar o fio da própria vida: “*Sempre que penso em desistir de tudo, palavras me convencem a ficar mais um pouco” (FERREIRA, 2016, p. 238).

Retomando a ideia da metáfora do labirinto urobórico, podemos afirmar que, enquanto *ouroborus*, o reconhecimento da velhice pela escrita é o reconhecimento de uma finitude infinita, que não se concretiza e se lança sempre a um adiamento da concretude, e esse adiamento estabelece o eterno retorno – sobre si, sobre a escrita. Se o único futuro da idade nonagenária é o fim, só lhe resta ficar uroboricamente voltado para trás, recolhendo os cacos, escrevendo – continuamente. Daí a insistência em tentar olhar para o passado através do ‘espelho retrovisor’, mesmo ciente do processo de ‘desmemoriamiento’ pelo qual o narrador passa:

*Tempos pretéritos são sempre mais radiosos? Mais substanciosos em bem-aventuranças? Possivelmente. Já caminhei outrora de mãos dadas pelas avenidas desta metrópole apressurada. Sei que depois de nove décadas de existência parece que todas as primaveras já nascem desvanecidas. Minhas palavras também chegam espalhando lamentos. Algo me parece óbvio: passado é sempre melhor porque perspectiva de nosso futuro era obviamente mais promissora – quanto maior nosso passado, menor nosso futuro. (FERREIRA, 2016, p. 276-277).

Na medida em que tenta encontrar uma rota de fuga do fim, a insistência no retorno significa uma tentativa de ainda agir no presente e isso acontece, como já o dissemos na seção que trata do espelho da escrita, não da mesma forma, mas sempre diferente. Tal constatação nos lembra Jeanne-Marie Gagnebin, quando ela enuncia: “[...] a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também a transformação do presente tal que, se o passado perdido for aí reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIN, 1999, p. 16). E essa transformação do presente acontece em ato, pela escrita.

Escrever é preciso, viver não é preciso, diriam alhures. Escrever para não ir voluntariamente além do peitoril da janela – **refugio-me nas palavras**, apesar de vez em quando me saturar delas. **Sei que minha literatura necessita do inconcluso, do insuficiente, do insondável, dos longínquos inabitáveis.** Possivelmente dos perjúrios também – e das obscuridades. Sei que palavras são minhas ervas enfeitadas; são degraus da escada sobre a qual desço ao reino das sombras. **Minha verdadeira necessidade? Reinventar amores dentro dos meus livros para disfarçar malogros fora deles.** (FERREIRA, 2016, p. 292, *grifos nossos*).

O narrador-nonagenário encontra na literatura uma forma de não sucumbir às ruínas da finitude, porquanto nutre alguma esperança somente porque ainda lhe é concedida a licença para escrever. A escrita assume uma dimensão existencial, equivalente ou até mesmo superior à vida: a experiência pela literatura está sempre além, permite que pela reinvenção e pela imaginação ainda seja possível encontrar novos caminhos e significados para viver. Disso resulta que o sujeito que se narra, ao mesmo tempo narrador-personagem e personagem-escritor, se refugia nas palavras e mantém uma relação íntima, de pertencimento ao objeto da escrita e, como num processo de espelhamento, metaficcionalmente atrelado ao eu que narra, surgem as rasuras do texto, as lacunas, as inclusões.

Minha velhice? Chegou quando percebi que deslumbramentos ficaram cada vez mais rareados. Decrepitude engendrando desalento nublador de horas dias meses. [...] Jeito? Lançar mão das palavras para não me sucumbir dizimado pela autocomiseração – às vezes vocábulos ressequidos, de odores duvidosos, mas sempre obstinando-se em tecer frases para beneficiar própria sobrevivência do autor vivendo há algum tempo nos beirais dos dias sempre ensombrecidos de saudade. Sei que agora, aos noventa, viver é ocupação fictícia. (FERREIRA, 2016, p. 35-36).

Escritores que se refugiam na escrita e tecem considerações a respeito da própria escrita configuram uma fração correspondente à preocupação ontológica do

narrador-personagem-escritor de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*: as palavras o ajudam a recuperar o fio de esperança perdido com a decrepitude senil, ao mesmo tempo em que o lançam para um questionamento do que se produz como texto – vocábulos ressequidos, de odores duvidosos, mas suficientes para encorpar frases que garantam a sobrevivência do autor. Sobrevivência esta que só é possível ainda porque é escrita, porque é ficcionalizada: “[...] aos noventa, viver é ocupação fictícia” (FERREIRA, 2016, p. 36). Escrevendo, o narrador-personagem-escritor assume consciência de um estado em que só existe realmente enquanto ser ficcional, em forma de palavras, em forma de escrita. O texto revela, nesta perspectiva, um sujeito ficcional voltado para si mesmo, que fala sobre a escrita para falar de si e, na mesma medida, fala de si para refletir sobre seu ato de escrita. A vida e a escrita se enlaçam em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* de modo que a experiência **da** e **pela** linguagem é reveladora de uma condição ambígua que flutua entre poder ser e poder não ser.

Já dissemos em momento anterior que a obra se perfaz pela falta, pelas ausências e pelo movimento iminente de perdas que instaura a continuidade lacunar e esburacada da narrativa. Na pele do personagem-escritor, veremos novamente a confirmação de que é esse vazio imposto pela falta que preenche a página em branco:

*Não acontece nada; melhor assim: minha literatura vive dos desacontecimentos – e dela, minha melancolia, que, me perdoem os demais melancólicos, tem relevo próprio. Relevo sob o qual as palavras nunca se dispersam, se substanciam prazerosas de desalento. Relevo-muralha sobre o qual alentos e ânimos não podem escalar. Minhas palavras, protegidas resguardadas por essas saliências, nunca se exaltam – parodiando Borges: ainda bem que pudor estoico já havia sido inventado. Sei que minhas palavras-melancolia vão dependurando da memória todo tempo perdas pretéritas: nostalgia pertinaz, sem interferência das águas do Letes para confundir tais reminiscências. (FERREIRA, 2016, p. 310).

A pulsão da escrita, a convocação para a literatura reside exatamente onde quase nada – ou, com efeito, nada – pode ser feito, mas esse vazio guarda aparência de um impossível que, ao ser transposto, desvela suas possibilidades: os desajustes existenciais e a melancolia guardam uma resistência na vida que é potencializada pelas palavras, que não se dispersam. O vazio que ressoa não é esvaziado de sentido, ao contrário, é um vazio abertamente disponível para que os sentidos sejam construídos a partir de uma rede de ‘possíveis’ ficcionais. Esse é o enlace entre a vida e a escrita, é a abertura para que o narrador-personagem-escritor se perfaça pelo trabalho da linguagem.

A fabulação da vida e da literatura sendo tecidas como um único fio pelo trabalho da linguagem surge como uma temática recorrente nos romances de Evandro Affonso Ferreira e deixa entrever personagens que vivem uma existência límbica, no limar impreciso entre a ação e o nada, entre a vida e a morte, entre a lembrança/memória e a ausência, entre poder ser e poder não ser: daí, surge um narrador-escritor-melancólico octogenário que (in)tenta, diante da frustração do suicídio de sua mãe e do trabalho do luto, escrever um romance que tenha início, meio e fim como alternativa para não cortar a teia da própria vida em *Minha mãe se matou sem dizer adeus*; uma narradora que foge ao seu leito de morte, em *Os piores dias de minha vida foram todos*, por um trabalho em que a linguagem e a imaginação lhe permitem caminhar nua pelas ruas da cidade de São Paulo, rememorando seu amigo escritor extinto e fundando as vias pelas quais se despede da vida; e, ainda, o narrador de *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, abandonado e posto à margem no submundo da metrópole, que, caminhando com seu livrinho de adágios de Erasmo de Rotterdam, se coloca em seu lugar de observador-poeta das ruas e se afirma como indivíduo a partir do discurso narrativo, vociferando suas vivências, suas angústias e a eterna saudade da amada que partiu. Essas três obras compõem o que ficou nomeado como a ‘trilogia do desespero’. Sobre ela, Tortello Caiuby (2017) elucida:

O que se sobressai nas páginas da “trilogia do desespero” é a dificuldade de existir na vida e na literatura. É a resistência como ponto chave para tentar compreender a dimensão da existência. É a importância de perceber-se como apenas mais um personagem em uma vida que, a rigor, não tem sentido algum. É sobreviver à inquietude existencial, abraçando a possibilidade de que a vida e a literatura são feitas da mesma materialidade, ou seja, são construídas pela linguagem e operadas por seres humanos. (TORTELLO CAIUBY, 2017, p. 178).

Essas personagens limítrofes, quando expostas à fragilidade da vida e marcadas por traumas, ausências, silêncios, desesperanças, amarguras, emudecidas pela sua própria condição existencial, buscam encerrar as rasuras pela linguagem na tentativa de se livrar “[...] do trauma de existir, do trauma do sofrimento. Se a linguagem é por excelência a matéria prima da literatura, é por meio dela que iremos sobreviver e viver” (TORTELLO CAIUBY, 2017, p. 178).

Tal é o encontro do narrador-escritor-melancólico de *Minha mãe se matou sem dizer adeus* com as palavras – que, como em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, resguarda questionamentos e tenciona entender “*por que escrever?*”:

É domingo. Nublado. Vida fica cabisbaixa. Bom dia para morrer. É a melancolia não suportando quem sabe o peso da angústia. [...] Assim é o alfa-ômega dela nossa existência: nascemos chorando morremos trêmulos. Escrever para não morrer. O verbo é minha âncora. (FERREIRA, 2010, p. 27).

Os verbos, as palavras são as âncoras que o atracam na escrita e não lhe permitem se esvair no vazio de sua melancolia e dos dias em que até a vida – personificada e transmutada em personagem – fica cabisbaixa. Essa imagem da âncora também comparece em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* quando o narrador-personagem-escritor tenta afastar a morte à custa das palavras:

*Âncora foi içada – impossível abranger imensidão do medo, sim, assustador, quando vida começa a nos hostilizar às escâncaras, instigada pela impetuosidade da morte. Fruto quase caindo de maduro – palavra agora é rede amortecendo minha própria queda. (FERREIRA, 2016, p. 362).

A escrita como ancoradouro resguarda um lugar em que ainda se pode resistir e não se entregar ao aniquilamento da vida e, na melhor das possibilidades, afastar a morte. No entanto, veremos o narrador de *Minha mãe se matou sem dizer adeus* perceber, através desse mesmo ancoradouro da escrita que, fora dela, já não há mais uma vida sendo vivida: “O vocábulo me afasta da morte mas me deixa também afastado da vida. Vivo à distância. Recluso nesta mesa-mirante anoto vidas esquecendo-me de viver” (FERREIRA, 2010, p. 35). Nesse jogo entre a morte renunciada, que virá a qualquer momento, e a âncora da escrita – pela percepção que de que somente nela ainda há vida –, o ato de escrever aponta precisamente para um esforço de sobreviver ou de viver.

Em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, veremos que esse esforço para sobreviver só acontece porque ainda há uma abertura para a escrita, mas não basta ao narrador-personagem-escritor nutrir qualquer relação, é necessária uma relação íntima, indissociável, pois, existindo a escrita, existe o escritor, sobrevive o escritor, sobrevive a escrita, ato contínuo. Escrevendo, o narrador tenciona encontrar as suas respostas lancinantes:

*Escrevo possivelmente para driblar inquietude; para quem sabe, não deixar esperança se desvanecer de vez. Hipóteses. Sei que não abro mão dos momentos sublimes da escrita, instante em que palavras e eu nos

enrodilhamos em afagos mútuos – inexprimível entretecimento de canduras. Juntos, abolimos o mutismo da palavra em branco; frustramos o inacessível, o acaso; decodificamos o insondável, desbastamos limites linguísticos. (FERREIRA, 2016, p. 15).

O movimento do escrever, tomado como uma ação – verbo conjugado no presente **escrevo** – permite que o narrador transgrida os limites impostos pela velhice, pela existência inquietante, resultado da melancolia e, principalmente, os limites da linguagem. A transgressão e o limite são, portanto, imanentes ao ato de escrita, mas o limite é posto para ser transgredido. A transgressão puxa o ato, que puxa o escritor, que se debruça sobre o texto: onde há silêncio, faz-se a voz; nas lacunas do papel, surge a tessitura. Se na vida nonagenária há alguma condição impeditiva, há também uma projeção para a escrita, onde tudo é possível, acessível, resolúvel. E o narrador-personagem-escritor continua a ponderar: “Palavra é arauto do escritor? Ou vice-versa? Sei que ela é tapete mágico sobre o qual atravesso abismo do indizível. Palavras e seus reiterados acessos de compaixão: se compadecem dela minha aridez lexical” (FERREIRA, 2016, p. 15).

Nesse encontro com a linguagem, ainda que não se possa precisar a fonte da voz que fala – a escrita fala pelo escritor? O escritor fala pela escrita? Fala na escrita? – é possível vislumbrar as transgressões aos limites: do indizível ao dizível, da desesperança à esperança; do vazio à criação. A vida não tem sentido, mas a escrita tem – ou, pelo menos, permite o vislumbre –, por isso o narrador-personagem-escritor escreve e, escrevendo, sobrevive, vive, revive, reifica. Esse sujeito que se entrega à escrita não está “sempre a desaparecer”, conforme defende Foucault (2009, p. 35), mas sempre a se constituir, a (re)aparecer, a se recriar junto com a escrita, como veremos novamente em Tortello Caiuby (2007) – que, ao refletir sobre *Minha mãe se matou sem dizer adeus*, traz, involuntariamente, uma compreensão válida também para *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*:

Palavras, vocábulos e verbos formam o escritor-narrador. O escritor só passa a existir conforme nascem as palavras, vocábulos, e verbos no bloco de rascunho. São muitas décadas de convivência, ele diz. Entretanto, as palavras, vocábulos e verbos só existem porque o escritor usa-as, dá-lhes vida. Chegamos, enfim, a um círculo vicioso, à fusão vital, a dependência mútua, a unicidade necessária entre escritor e escrita. (TORTELLO CAIUBY, 2017, p. 100).

Escritor e escrita se tornam uma coisa só: nasce o escritor pela escrita, nasce a escrita pelo escritor. É como Blanchot (1997), retomando Hegel, pontua: “Suponhamos a obra escrita: com ela nasce o escritor. Antes não havia ninguém para escrevê-la; a partir do livro, existe um autor que se confunde com o seu livro” (BLANCHOT, 1997, p. 295). Tal apontamento relembra-nos, ainda, a experiência de afetação descrita em Barthes: “[...] escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura, não a título de sujeito psicológico [...], mas a título de agente da ação” (BARTHES, 2004, p. 22).

Pensando na esteira de Blanchot (1997) e de Barthes (2004), esse movimento instaurado pelo narrador-personagem-escritor de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* em busca de uma escrita enquanto experiência de um ‘tapete mágico’ que o faça atravessar o ‘abismo do indizível’ e enquanto horizonte de ação, propõe que nos momentos em que o narrador (se) escreve e questiona o seu ato de escrita, ele está questionando a si mesmo, questionando seu lugar – na literatura e no mundo. A literatura surge como esteio, como alimento, como lugar de vivência e de sobrevivência.

Voltando-se para o texto em construção, como um ato contínuo de criação, a busca de uma escrita impulsionada pela pergunta ‘o que é escrever?’ recobre o sentido ontológico ‘o que é ser?’, uma vez que questionar a escrita – existindo por ela – é questionar a si mesmo. Em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* a narrativa aponta para um sujeito voltado para si mesmo, que escreve sobre a escrita para escrever sobre si e que, repetidas vezes, tem a necessidade de se afirmar escrevendo “*Agora não tenho deixado que meus dias fiquem rarefeitos, supérfluos: **escrevo** [grifo nosso]” (FERREIRA, 2016, p. 192). A tessitura revela o narrador que se ampara na escrita para encontrar a si mesmo, confirmando o movimento da metaficção como busca de uma identidade pela ficção: “[...] não é possível sair de mim para saber quem sou – então, só me resta arriscar uma reviravolta mental e aninhar-me em mim mesmo através de um metamovimento equivalente ao da metaficção” (BERNARDO, 2010, p. 188). E, em contrapartida

A metaficção representa, sim, a busca da identidade, mas, ao mesmo tempo define essa busca como agônica: dizer quem sou é uma necessidade que me exige sair de mim para poder me ver, o que é uma impossibilidade. Corro atrás da minha própria imagem, portanto, da minha própria origem, como a

serpente urobórica corre atrás da sua própria cauda. (BERNARDO, 2010, p. 52).

O encontro é sempre um devir, uma potência ou, como já o dissemos, o vazio que o empurra para preencher os sentidos, a falta que se perfaz pela escrita e gera o encontro – que falta novamente e o processo se repete. O ‘eu’ que se narra é uma encenação, ou, como o próprio narrador-personagem-escritor menciona, é uma “ocupação fictícia”, que insiste e resiste por seu caráter ficcional.

“Não escrevo para viver: vivo para escrever” (FERREIRA, 2016, p. 193), pontua o narrador-personagem-escritor em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*. A afirmação enreda a tese de que, para o escritor, não há independência frente à escrita, é necessário escrever para permanecer vivo; escrever é uma necessidade urgente, sem a qual a essência do ser se esvai. A literatura como uma questão vital também é tematizada em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, quando o narrador afirma: “O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (LISPECTOR, 1999b, p. 16). E a própria Clarice Lispector se mostra suscetível a essa ideia quando afirma “Eu acho que quando não escrevo eu estou morta”. O hiato entre uma obra e outra se configura como uma morte, que só poderá ser revertida quando se escreve novamente, no momento em que a escrita é, metaforicamente, um renascimento: “Bom, agora eu morri. Mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta. Estou falando de meu túmulo”²⁰.

E veremos novamente esse entrelaçamento entre a vida e o texto em Rodrigo S.M, quando o narrador enuncia que “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira” (LISPECTOR, 1998, 13). E, outra vez, repetir no narrador-escritor-melancólico de *Minha mãe se matou sem dizer adeus*: “Escrever para não morrer; lavrar para não se matar” (FERREIRA, 2010, p. 34), até que se chegue à constatação de que o seu único livro com vontade confessa de início, meio e fim não pode terminar, porque o fim, como em Clarice Lispector, equivale à morte. E, como que se resguardando às peripécias da morte, o narrador-escritor-melancólico de *Minha mãe se matou sem dizer adeus* cogita a possibilidade de não permitir que a escrita morra, transferindo-a para os seus ‘amigos judeus’:

²⁰ Clarice Lispector em entrevista concedida a Júlio Lerner para o programa *Panorama*, da TV Cultura, em 1 de fevereiro de 1977. A entrevista transcrita na íntegra está disponível em: <https://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector/>. Acesso em 12 de jan. 2021.

Esta obra que deixarei aos cuidados deles amigos judeus talvez justifique a minha vinda. Mas levanto dúvida: possivelmente não saberei terminá-la no momento exato; nunca soube; sei **não terminar**; especializei-me nisso; livro anterior **não terminou** no instante em que paraquedista ao tentar abrir paraquedas pela primeira vez sussurra um *ai meu Deus* debochado frio sem nenhuma exclamação. **Mas continuo**. (FERREIRA, 2016, p. 105, *grifos nossos*).

Opondo-se à dificuldade de terminar, a única alternativa é se afirmar presente, continuar – **continuo**. É essa vontade de se afirmar presente que nos faz retornar ao narrador-personagem-escritor de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, na medida em que esse ato contínuo da escrita parece apontar para alguma possibilidade de salvação:

*Escrevo porque sou submisso ao irremediável. Palavras às vezes se metamorfoseiam em duendes infernais apenas para embaralhar minhas ideias, que já vivem naturalmente no umbral do delírio. Seja como for, faço delas, palavras, relha de arado que procura ingênua rasgar chão ainda não cultivado. (FERREIRA, 2016, p. 22).

Metaforicamente, o irremediável é a morte, o acontecimento irreversível. A idade nonagenária inevitavelmente descamba para a finitude, para os ‘tempos desditosos’, e o narrador-personagem-nonagenário só pode se preservar na medida em que escreve. Escrever para sobreviver, para se manter vivo e, assim, continuar escrevendo, continuar se buscando, questionando “*o que é a escrita?*”, “*quem sou eu?*”, “*por que escrevo?*” até que surjam novos questionamentos: “*para que vivo?*” e a resposta sempre a vir: “vivo para escrever” (FERREIRA, 2016, p. 193).

Essa pulsão de escrever para ainda continuar vivo é motivo suficiente para continuar abrindo questionamentos e escrevendo – retornamos a Rodrigo S.M: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever” (LISPECTOR, 1998, p. 11), que recobre Kafka citado por Blanchot “Escreverei a despeito de tudo, a todo custo: é o meu combate pela sobrevivência” (BLANCHOT, 2011, p. 61), que é parafraseado pelo narrador-personagem-escritor: “Sei que a despeito de tudo continuarei escrevendo – sem abrir mão do amargor balsâmico” (FERREIRA, 2016, p. 264).

A literatura pode não se concretizar como salvação pretendida, mas ao menos guarda o vislumbre da duração, da perpetuação do vivo (GAGNEBIN, 1999), da possibilidade de olhar para o passado e se reconhecer diante do presente para encarar a finitude futura. Escrever é um contingente para se pôr em questão, em

desvelamento, em um processo contínuo de sair de si para se encontrar do lado outro lado, na página escrita: eis a fuligem sendo retirada da chaminé, os cacos de vidro e os estilhaços sendo recolhidos, a memória e as lembranças sendo reificadas, *aquela que voltará jamais* e os *exintos amigos* sempre a (não) ir, o espelho sendo recomposto, o narrador voltando-se para si mesmo, a escrita voltando-se para si mesma, adiando o fim, adiando a morte. Eis a metaficção, o labirinto urobórico da escrita, o eterno retorno onde o início é o fim e o fim só poderá ser, definitivamente, um novo início, uma nova escrita, um novo texto.

5 A FINITUDE INFINITA DO CAMINHO ESCRITO... NOSSAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever e caminhar: duas ações que se colocam ao narrador-personagem de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* como uma operação imperativa e inescapável. Duas ações que nos fizeram escrever o caminho deste texto dissertativo e entrever, a partir das lacunas, dos enigmas e dos labirintos instaurados pela narrativa, que cada passo dado em direção às respostas era, na verdade, um caminho em direção a novas perguntas.

Ao nos debruçarmos sobre *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* como objeto de pesquisa, intentamos perceber quais trilhas seriam mais viáveis para percorrermos o bosque da narrativa. Compreendemos, desde o início, que qualquer que fosse a trilha escolhida, não poderia encastelar os sentidos e solapar os limites de leitura e interpretação da obra, uma vez que ela, como já dissemos reiteradas vezes ao longo do trabalho, só se deixa capturar na medida em que escapa, derrapa e triunfa em sua estrutura caleidoscópica, ou, como sugere o enquadramento contido no próprio livro, em sua condição de mosaico.

Ao longo de nossas considerações a respeito deste mosaico, tematizamos algumas frentes de acesso à obra para que pudéssemos tentar circunscrever as imbricações subjetivas que o ato de caminhar e o ato de escrever fazem reverberar sobre o andarilho da escrita. Partindo da epígrafe e do primeiro contato que é estabelecido na obra, discorreremos sobre o artifício da exigência que é imputado ao leitor a partir da convocação para um trabalho no texto, trabalho que é crucial para a instância de significação do que é produzido enquanto narrativa. Há um sentido que é forjado pelo narrador-personagem na condução do leitor pela obra em um movimento que descamba na sua própria possibilidade de fazer-se texto e, conseqüentemente, fazer-se leitura, abrindo uma via para preencher as lacunas e os vazios que são impostos no próprio ato de *se escrever*.

A partir desse jogo de lacunas e de vazios, o narrador-personagem, vivendo um processo de 'desmemoramento' em sua condição de nonagenário e coabitado por um catálogo de perdas e ausências, sobretudo da amada (*aquela que voltará jamais*)

e dos amigos (*extintos amigos*), insiste em um processo de rememoração do passado a partir de uma tarefa paradoxal: recuperar um passado que comparece como vazio, sempre como um lugar inalcançável, como perdido. No entanto, é pela constatação do vazio e das perdas que lhe são inerentes que a obra ganha lugar e autenticidade: considerando a desmemória e fazendo um cotejamento do passado a partir de uma constatação de si no presente, o narrador-personagem insiste em lembrar *aquela que voltará jamais* e os *amigos extintos* engendrando um trabalho de luto e de significação de sua melancolia. Esse debruçar-se sobre o vazio imposto e a insistência em buscar reificar o que está se apagando é o que faz com que o narrador-personagem tenha uma percepção de si sob o estado melancólico e a narrativa seja conquistada, uma vez que o próprio narrador menciona reiteradas vezes que a melancolia é o talismã de suas palavras e que os fragmentos da obra são afluentes do rio da melancolia. Daí a insistência na memória, na recuperação do passado e na reificação das lembranças: olhar para o passado é um ponto-chave que permite que o narrador se perceba no presente e, cômico de sua condição melancólica e do processo de desmemoramento pela idade nonagenária, a obra ganhe corpo.

Neste processo, fica patente que a narrativa, ao ganhar lugar e autenticidade a partir dos vazios e das perdas do narrador-melancólico, revela uma linguagem esburacada, insuficiente, fissurada, mas insistentemente buscada. Ao se colocar diante da escrita, o narrador se coloca também diante do espelho – e o que o espelho mostra, categoricamente, é a imagem que ele busca refutar. A primeira pessoa narrativa e os processos de uma escrita de si são desenhados a partir desse movimento em que, diante da impossibilidade de olhar para o passado pelo ‘espelho retrovisor’ estilhaçado, o narrador-personagem escreve e vê sua imagem refletida no espelho da escrita: o resultado do reflexo é o que instaura a busca por escrever, apontando sempre para um ‘outro-eu’ do narrador e fomentando uma atitude de recusa da própria imagem, recompondo a si mesmo pela inversão de Narciso.

Diante do empreendimento narrativo e dos caminhos pelos quais a obra transita, há um sentido que instiga e puxa o narrador-personagem para as ruas da metrópole em uma busca agônica de si mesmo – que comparece ora como um gesto de reconhecimento pela morosidade de seus passos e pelo seu deslocamento frente ao caráter apressurado da metrópole, ora como um caminhar pelo tempo da memória ou, ainda, diante do gesto mesmo de reconhecimento, como uma possibilidade de

fugir da sua condição melancólica e solitária do quarto-claustro. Ao engendrar subterfúgios caminhando e mantendo sob o horizonte a expectativa de se encontrar em um outro estado nas ruas da metrópole, o narrador-andarilho se percebe indissociável de sua condição e a oposição entre o quarto-claustro e as ruas da metrópole (o dentro e o fora) instaura uma tensão em que é possível um processo de reconhecimento e de acesso de si mesmo, não como panaceia, mas como busca incessante.

A errância do narrador-andarilho pelas ruas da metrópole apressurada, ainda que não aponte para lugar algum, está sempre em direção a um encontro com o perdido de si mesmo. É dessa perspectiva que o ato de caminhar deixa de ser uma ação involuntária e passa a ser encarado como um catalisador de observação de si mesmo, no momento em que os signos da cidade lhe permitem também inferir novos signos e significados ao ato: caminhar para juntar os cacos, caminhar para não doidejar, caminhar para fugir das próprias errâncias, caminhar para conter impulsões nervosas.

Na mesma linha, a inclinação do narrador-andarilho pelo ato de caminhar, a partir da morosidade dos seus passos, numa busca por conferir sentido à vida e de moldar-se através de suas deambulações, além de lhe permitir vislumbrar esse horizonte, também ocasiona um encontro com as palavras, transformando-o no que nos outorgou metaforizá-lo como um ‘andarilho da escrita’. Caminhando pelas ruas da metrópole apressurada, o narrador-andarilho da escrita apreende e refaz os signos da cidade, em um processo em que os caminhos se convertem em escrita e a escrita se converte em um caminho, um puxando o outro. Assim, os limites são transpostos e transgredidos: na cidade, no texto, de dentro para fora e de fora para dentro. O andarilho da escrita caminha em direção a um ato de se escrever, mantendo a utopia desse lugar onde tudo é possível ao caminhar, imaginar, se reconhecer.

Ao olhar para a escrita e para o ato de escrever em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, buscamos confrontá-la a partir de perspectivas que não são excludentes e se arrematam em um mesmo movimento. Perscrutando o artifício de construção da arquitetura narrativa, os fragmentos apontam para um texto que é autorreflexivo, narcisista, voltado sobre si mesmo – daí surge o labirinto urobórico, o eterno retorno instaurado pela vontade de engolir a própria cauda da serpente de

ouroborus. Ao escrever, o narrador-personagem não só descortina o seu processo de construção ficcional como também tem a necessidade de se afirmar escrevendo.

A escrita e o ato de escrever ganham uma dimensão crucial na narrativa, fazendo surgir os processos metaficcionais que põem em cheque e desestabilizam as próprias fronteiras da ficção: o texto fala sobre o texto, a escrita questiona a própria escrita, as palavras buscam as palavras. Nesse jogo deliberadamente ficcional, friccionando o próprio conceito de realidade e a possibilidade mimética e representativa, observamos os fragmentos em que a linguagem é colocada em cheque e a ficção se dobra e redobra sobre si mesma, fazendo surgir, metaficcionalmente, outras obras dentro da obra primeira – como é o caso do pequeno conto-novela do narrador escritor frustrado e os cinco capítulos do *Romance Léxico que Freud não escreveu* –, diálogos com outras obras num gesto de retomada de fragmentos e histórias, o processo de experimentação e combinação de frases e palavras, formando e conformando a narrativa.

Para além do laboratório do escritor, a necessidade de escrever está indissociavelmente ligada a uma necessidade de sobrevivência e de questionamento do próprio narrador-escritor. Diante da idade nonagenária, a literatura surge como uma forma de não sucumbir às ruínas impostas pela finitude. Ao mesmo tempo, essa percepção da finitude pela via da escrita age como um reconhecimento urobórico, de uma finitude infinita, que está sempre apontando para um novo início do ciclo e adiando a concretude finita. Na mesma medida, a escrita assume uma dimensão existencial: buscando refúgio nas palavras e nos vocábulos e tecendo comentários a respeito da escrita, o narrador-escritor quando questiona o seu ato de escrever, está questionando a si mesmo e o seu próprio lugar no mundo. O texto revela um sujeito voltado sobre si mesmo, que fala sobre a escrita para falar de si e, simultaneamente, fala de si para refletir sobre o seu ato de escrita.

A pulsão da escrita, resguardando o dilaceramento dos vazios inerentes ao narrador-escritor e nutrindo-se como uma possibilidade de estabelecer sentido e de se perfazer pelo texto, aponta para um lugar em que ainda se pode resistir e não sucumbir à morte e ao aniquilamento da vida, das memórias e, conseqüentemente, da própria escrita. É a partir dessa pulsão que o narrador-escritor se vê transgredindo os limites entre o indizível e o dizível, entre a folha em branco e a tessitura, entre o vazio e a criação, entre a vida e a morte, entre o real e o ficcional.

Submisso ao irremediável, é pela escrita que o narrador intenta afastar a morte, respondendo aos seus questionamentos lancinantes e perfazendo o seu combate pela existência. A escrita, para além de todas as hipóteses, é um lugar vital, de luta e combate, e, quando não é salvação, ao menos é a possibilidade de caminhar e juntar os cacos, de respirar e sobreviver... escrevendo e caminhando.

Diante da urdidura narrativa de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* e percebendo o sentido que instiga, tal como o narrador-personagem-escritor-andarilho deixa escapar, uma finitude infinita do gesto de escrever e de caminhar, deparamo-nos mesmo com a dificuldade em pôr um ponto final, que jamais será um, mas sempre reticente, movimento contínuo. Dado o caráter fugidio e deslizante do texto, as respostas que surgiram no decorrer de nosso caminhar não dão conta da complexidade e das potencialidades da obra, portanto as possibilidades não se esgotam na argumentação aqui proposta. Todavia, é seguro afirmar que as luzes lançadas em nosso texto se sustentam pela montagem que fazem do mosaico narrativo e triunfam pelo gesto incessante da procura, não de respostas previsíveis, mas de um caminhar que preenche as lacunas e faz vibrar as palavras, existir a escrita – em direção ao fim, que será um novo início.

REFERÊNCIAS

De Evandro Affonso Ferreira:

FERREIRA, Evandro Affonso. Bombons recheados de cicuta. São Paulo: Paulicéia, 1993.

_____. **Araã!**. São Paulo: Hedra, 2003.

_____. **Erefuê**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Zaratepô!**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Catrâmbias!**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **Grogotó!**. prefácio de José Paulo Paes. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. **Minha mãe se matou sem dizer adeus**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **O mendigo que sabia de cor os adágios de Eramos de Rotterdam**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. Bancarrota mnemônica. **Revista Pesquisa Fapesp**. ed. 210, São Paulo, ago. 2013, pp. 92-93.

_____. **Os piores dias de minha vida foram todos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Não tive nenhum prazer em conhecê-los**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

_____. **Nunca houve tanto fim como agora.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

Sobre a obra de Evandro Affonso Ferreira:

AZZI, Júlia Nunes (2016). Memória e errância pela metrópole no romance *O mendigo que sabia de que os adágios de Erasmo de Rotterdam*, de Evandro Affonso Ferreira. **Opiniões.**

TORTELLO CAIUBY, Alita. **Como se livrar do trauma da existência:** o vazio, a morte e o limbo na trilogia de Evandro Affonso Ferreira. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2017. Tese de Doutorado.

STUDART, Julia Vasconcelos. **Evandro Affonso Ferreira:** vidas desengraçadas e o arquivo debilitado. Florianópolis: UFSC, 2008. Dissertação de Mestrado.

PETRONIO, Rodrigo. Evandro Affonso Ferreira e a literatura como direito à morte. **dEsEnReDoS**, Teresina-Piauí, n. 11 out., nov., dez. 2011.

Bibliografia Geral:

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I.** trad. e apresentação de Jorge M. B de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico)

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** tradução e apresentação Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, Editora da Unichapecó, 2009.

_____. O fogo e o relato. In: AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato:** ensaios sobre criação, escrita, artes e livros. trad. Andrea Santurbando e Patricia Peterle. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALKIMIN, Martha. Ficções nossas de cada dia. **Revista Confraria do Vento**: arte e literatura, nº 9, jul.-ago. 2006. Disponível em <http://www.confrariadovento.com/revista/numero9/ensaio03.htm> . Acesso em jan. 2021.

ARFUCH, Leonor. A cidade como autobiografia [*La ciudad como autobiografía*], trad. de Gislene Barral. In: DALCASTAGNÉ, Regina; BARRAL, Gislene [org.]. **Literatura e cidades**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2019.

ASSIS, Machado. O espelho. In.: _____. **50 contos**. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. / compilado por Roland Barthes. trad. Hortênsia dos Santos. 13a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. Escrever a leitura. In.: Roland Barthes. **O rumor da língua**. / Roland Barthes; prefácio Leyla Perrone-Moisés. trad. Mário Laranjeira. Revisão de tradução Abdréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes)

_____. Escrever, verbo intransitivo?. In.: Roland Barthes. **O rumor da língua**. / Roland Barthes; prefácio Leyla Perrone-Moisés. trad. Mário Laranjeira. Revisão de tradução Abdréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes)

_____. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Tópicos)

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução de João Barrento. 1ª ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. -- (Filô/Benjamin)

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. [ilustrações Carolina Kaastrup]. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)

BRAUNSTEIN, Néstor A. **Memoria y espanto O el recuerdo de infancia**. México: Siglo XXI, 2008.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar**: o escritor como caminhante. trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.

_____. (2014). Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. **Brasiliana**: Journal for Brazilian Studies, vol. 3, nº 1, jul. 2014. pp. 31-37.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Antologia poética**. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1983.

DURAS, Marguerite. **Escrever** / Marguerite Duras; tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1994].

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 2009.

_____. A escrita de si. In.: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992. pp. 129-160

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: _____. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Origem, Original, Tradução. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Prefácio de Eneida Maria de Souza. Ed. ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HELENA, Lucia. **Ficções do desassossego**: fragmentos da solidão contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: "o passatempo do tempo passado". In: _____. **Poética; do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

_____. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. 2ª ed. New York: Methuen, 1984.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUM, B. et. al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. (p. 119-127).

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Um sopro de vida** (pulsações). Rio de Janeiro, Rocco, 1999b.

MELO, Cimara Valim de. **O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. / Fernando Pessoa; organização Richard Zenith. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, Silvia Regina. Agruras da ficção contemporânea. **Gragoatá**, n. 24, v. 13, 1. sem. 2008. pp. 165-178.

RICOEUR, Paul. Memória e imaginação. In.: _____. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et. al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 1ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura / Luis Alberto Brandão Santos, Silvana Pessôa de Oliveira. – São Paulo: Martins Fontes, 2001. – (Texto e linguagem)

_____. Textos da cidade. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydeé Ribeiro (orgs.). **1000 rastros rápidos**: cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SCHOLEM, Gershom. **As grandes correntes da mística judaica** [*Le grandi correnti dela mistica ebraica*]. trad. Dora Ruhman et. al. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 39, jan.-jun. 2012. pp. 129-148.

SILVA, Ana Paula Rodrigues da. O jogo da escrita e a prisão de Narciso. In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de; PALO, Maria José. **Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade**. Orgs. Maria Rosa Duarte de Oliveira, Maria José Palo. São Paulo: EDUC, 2016. p. 284-308

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London, New York: Routledge, 1984.