



INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

Gabriel Pedro Lopes
Graduando em Letras/Português – Uni-FACEF
gabrielpedrogp51@gmail.com

Mariana Martins de Alvarenga
Graduanda em Letras Português-Espanhol - Uni-FACEF
marianamartinsm@yahoo.com

Maria Eloísa de Souza Ivan
Doutora em Estudos Literários – Uni-FACEF
meloisaivan@gmail.com

Resumo

Acerca da produção e recepção literária como um todo, nota-se, ainda hoje, uma clara preferência pelos textos e autores clássicos e consagrados, em detrimento dos nomes contemporâneos, advindos do reflexo artístico pretérito, dando margem à ideia de que estes seriam não apenas escritores de qualidade inferior, mas, também, sem relevância literária. Justamente no influxo de tal posicionamento, encontra-se Vanessa Maranhã, escritora contemporânea com extensão artística em crescimento constante de acordo com suas inquietações em face da vida. A autora começou, desde muito cedo, a publicar seus artigos em jornais; não muito distante, começaria, também, a compor seu relevo artístico. Até a produção desta pesquisa, Maranhã publicou dez obras, desde coletânea de contos, romances a produções voltadas ao universo infantil. Tendo Clarice Lispector como uma de suas maiores inspirações e agitações no âmbito existencial e artístico, a produção da referida escritora carrega um ar intimista, denso, em virtude da marcante narrativa poética originária, sobretudo, do abalo lispectoriano, atributo estético que eleva a palavra à potência plurissignificativa. Pela intensidade e qualidade discursiva carimbadas em suas produções, Vanessa Maranhã recebeu inúmeros prêmios e menções honrosas, como o Prêmio UFES de Literatura, em 2019, por exemplo. Assim, com Maranhã, percebe-se que a produção atual continua com expressivos nomes que garantem a qualidade da literatura brasileira no século XXI. Porém, mesmo diante de sua rica escrita, não há, ainda, trabalhos acadêmicos acerca de sua produção literária, o que trouxe a essa equipe ao menos três importantes ponderações, a saber, o entusiasmo pelo qual o/a pesquisador, a, é tomado, reconhecendo-se o ineditismo da pesquisa; o risco e o desafio que se correm ao apresentar um estudo primevo acerca da produção da artista, e, por fim, a relevância desta pesquisa justamente pelo que está acima apresentado. Dessarte, o presente trabalho tem como objetivo verificar, por meio de uma leitura crítica e interpretativa, os efeitos de sentido ensejados pelo discurso literário de Vanessa Maranhã na obra *Pássara* (2016), pondo em contemplação, na análise, as categorias narrativas de três contos – “Pássara”, “Andante obstinado” e “Distopia”. A problematização da pesquisa se orienta pelo seguinte questionamento: como se constitui o discurso da literatura brasileira contemporânea, aqui representada pela narrativa de Vanessa Maranhã? Parte-se da hipótese de que apesar dos vários prêmios já recebidos pela autora e pela considerável divulgação de sua obra, não há ainda estudos acadêmicos acerca de sua produção artística, reclamando um olhar atento do pesquisador, da pesquisadora. Nesse sentido, sobre o referencial teórico

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

fundamental, retomaram-se alguns nomes dos estudos literários, como Gotilib (2004) e Soares (2004) ao abordar o berço da oralidade no qual o conto nasceu. Acerca das categorias narrativas, traz-se Candido (2004) a respeito da construção da personagem no relevo ficcional; Reuter (2002) sobre o esclarecimento dos elementos narrativos; Gancho (2004) acerca das características singulares e particulares das categorias narrativas na edificação da estória; Nunes (1995) no que tange à apreensão de Tempo na narrativa; Leite (2005) dentro do foco narrativo e outros críticos da tipologia narrativa. Acerca da narrativa poética, fez-se o uso crítico de Pires (2006), Paz (1982), Tadié (1994) e Ivan (2015).

Palavras-chave: Vanessa Maranhã. *Pássara*. Categorias narrativas.

Submissão: 31/10/2022 **Aprovação:** 10/11/2022

1 Introdução

O interesse em pesquisar a escritora Vanessa Maranhã, seu discurso e os efeitos de sentido existentes no seu fazer literário nasceu de um encontro apresentado no X GELIT – Grupo de Estudo de Literatura, no qual houve a transmissão online da palestra da referida autora intitulada “Literatura e Inquietação: o lugar do leitor”. No evento, a autora fez explanações sobre seu processo criativo, suas influências e de que modo essas confluências compunham a profissional, leitora e “criadora” de mundo. Na ocasião, a artista apresentou para o público sua obra de contos intitulada *Pássara* (2016) e, em soma fundamental à fomentação da pesquisa, percebe-se a proximidade entre o discurso da autora ao de Clarice Lispector, seu estilo e forma composicional.

O interesse em trabalhar com Maranhã pode ser explicado por meio das pesquisas anteriores que foram desenvolvidas ao longo da graduação, pois nasceram da paixão pela escrita banhada pelo poético, sensibilidade, estranhamento e pelos efeitos de sentido encontrados nas obras de Clarice Lispector e de seu fazer literário. À vista disso, o pré-projeto, com a vertente de pesquisa voltada à narrativa poética clariciana, deu face e nome ao artigo apresentado e publicado na revista do curso de Letras, do Uni-FACEF, “O tecido poético da narrativa clariciana: uma leitura de *A maçã no escuro*”.

Sendo assim, a forte influência lispectoriana sob o olhar criativo de Vanessa Maranhã instigou ao estudo aprofundado de seu discurso, juntamente com o desejo de trazer uma autora contemporânea, que apresenta um rico repertório literário tanto do ponto de vista do conteúdo, quanto da expressão no trabalho com a palavra. Contudo, mesmo diante de sua rica escrita, constatou-se não haver, ainda, trabalhos acerca de sua produção literária, o que trouxe a essa equipe ao menos três importantes ponderações, a saber, o entusiasmo pelo qual o/a pesquisador, a, é tomado, reconhecendo-se o ineditismo da pesquisa; o risco e o desafio que se correm ao apresentar um estudo primevo acerca da produção da artista, e, por fim, a relevância desta pesquisa justamente pelo que está acima apresentado.

Desse modo, Maranhã declara que Lispector é uma constante fonte e evidente influência para o seu processo criativo. No entanto, esta equipe decidiu fazer não uma leitura comparada ou destacar algum ponto de evidente intersecção entre as autoras, mas, sim, uma análise direcionada, pontuando as convergências



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

composicionais claricianas no relevo expressivo de Maranhã e como elas ensejam, de modo consequente, seus singulares sentidos na curvatura da diegese como um todo. O enfoque da pesquisa se orienta, entã, pela construã das categorias narrativas, sobretudo na solidificaã das personagens e os efeitos de sentido que se criam com as outras categorias prãprias da tipologia narrativa tendo como base o gẽnero inscrito: o conto.

Posto isso, escolheu-se o livro de contos *Pãssara* (2016) para esta pesquisa – dele, especificamente, trẽs contos: “Pãssara” (homônimo ao nome da obra), “Distopia” e “Andante obstinato”. Decidiu-se por essa obra por vãrias razões; primeiro por ser um gẽnero com o qual os integrantes deste estudo ainda não trabalharam ao longo de suas trajetórias acadêmica; segundo, a notória influẽncia claricianã, sobretudo pelo mar da narrativa poética; terceiro, a intensidade da escrita exponenciada por seus inúmeros diãlogos com esferas distintas da expressão humana, como a mitologia, teoria musical, bases da psicanãlise entre outras.

Assim, *Pãssara* (2016), livro escolhido como corpus desta pesquisa, contẽm dezesseis contos e duas noveletas, sendo sua estrutura baseada, sobretudo, no homem comum, nos eventos críveis e recorrentes da existẽncia que subsidiam a estrutura verossímil. Lanãada em 2016, pela Editora Patuã, essa foi a sexta obra publicada pela autora, somando em seu histãrico, atẽ o instante desta pesquisa, quatro livros de contos – alẽm do referido, estão *Oitocentos e sete dias* (2012), *Quando não somos mais* (2014) e *Estigma* (2021).

Valendo-se da narrativa poética no substrato literãrio, tal qual Lispector, Maranhã tece sua estrutura diegética a partir de dinamismos e desfiguraões internas as quais crescem com o esticamento do enredo e, notoriamente, tornam-se o eixo central da narraãõ. Nos contos escolhidos – assim como os demais da obra –, a continuaã dos fatos atẽ o clímax parte-se do desalinhamento existencial das personagens, ponto fundamental na implosãõ de significado advindo da plurissignificaã da palavra.

Dentro desse viẽs, evidencia-se, no conto “Pãssara”, como personagem principal, um psiquiatra que carrega a sombra de sua mãe em seus passos e da qual não consegue se desvencilhar no carinho primeiro que recebera em vida; em “Andante obstinato”, encontra-se uma mulher em vida pleonãstica, repetitiva, a qual, dentro de suas viagens internas, revela ao leitor o desejo de romper as escolhas jã feitas – sobretudo em relaãõ à sua família; por fim, em “Distopia”, faz-se concreta uma voz a qual aponta os desconcertos e mazelas internas de um “você” em face de uma vida existencialmente parca e rasa, mergulhando o leitor na narrativa de tal modo que este se torna um personagem ativo na diegese.

Desse modo, voltando-se para o objetivo da pesquisa, visa-se aqui a uma anãlise da conjuntura dos elementos narrativos engendrados aos efeitos de sentido dentro do discurso literãrio de Vanessa Maranhã, em trẽs contos da obra *Pãssara* (2016), isto é, como cada constituinte da narrativa carimba, nos contos em questãõ, formas, significados e sentidos na extensãõ diegética.

Parte-se da hipãtese de que, apesar dos vãrios prẽmios jã recebidos pela autora e pela considerãvel divulgaãõ de sua obra, não hã ainda estudos acadêmicos acerca de sua produãõ artística, reclamando um olhar atento do pesquisador. Para tanto, utiliza-se o mètodo dedutivo, posto que se parte de noãões gerais para se chegar a resultados específicos.

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

A abordagem desta pesquisa é teórica e encontra-se na área de Literatura Brasileira contemporânea, tendo como subsídio a pesquisa bibliográfica e documental, tanto no que diz respeito à contextualização da autora e sua obra, quanto ao estudo das categorias narrativas.

A partir da construção desses elementos, infere-se à compreensão da escrita da autora bem como do título que nomeia esta pesquisa: inquietações e descobertas materializados em um discurso sensível e poético, aspectos estilísticos inerentes aos textos de Maranhã.

1.1 Questões norteadoras

Contudo, conforme já dito, consideram-se os riscos e desafios a serem enfrentados ao se apresentar um estudo primevo, que carece não só de uma fortuna crítica, mas, também, do olhar distanciado no tempo e no espaço da crítica especializada, a quem cabe a tarefa de avaliar e validar a obra do artista; porém as constantes premiações, publicações e nomeações em concursos literários tanto nacionais quanto internacionais ratificam o valor e o reconhecimento de Vanessa Maranhã e, ainda que a ousadia seja a tônica deste estudo, ela caminha de mãos dadas com a sobriedade, a coragem e o encantamento de quem é tocado pela palavra simbólica e plurissignificativa da autora.

Assim, partindo do pressuposto de que toda pesquisa aponta questionamentos os quais se propõe a responder, este estudo apresenta as seguintes indagações que se configuram como problematizações da pesquisa: como se constitui o discurso literário, principalmente dentro de um contexto de tradição e renovação que caracteriza a narrativa contemporânea, considerando aqui a segunda metade do século XX e o século XXI? Como se constitui a narrativa curta, o conto, dentro deste contexto de tradição e renovação? Quais os mecanismos de construção da poética de Vanessa Maranhã, mais especificamente aqueles utilizados na construção da obra *Pássara* (2016), enfatizando-se os três contos selecionados, a saber: “Pássara”, “Andante obstinado”, e “Distopia”. Quais os efeitos de sentido produzidos pelo discurso de Maranhã na construção dessas narrativas?

A partir das respostas a esses questionamentos, a pesquisa se organiza da seguinte forma: no primeiro capítulo, é feita uma abordagem acerca da vida e obra de Vanessa Maranhã, trazendo suas questões biográficas para a contextualização e, naturalmente, para o entendimento da maneira pela qual as vivências da autora fizeram-na mergulhar na escrita literária. Ainda nesse capítulo, a recepção crítica da obra de Maranhã é comentada, desde suas primeiras publicações bem como sua ascensão artística.

No capítulo seguinte, o gênero é posto em pauta; abarca-se, aqui, o contexto da tradição e renovação do conto, desde seu berço oral até as alterações advindas das técnicas literárias. Fala-se, ainda, acerca da unidade de efeito existente na teoria do crítico Edgar Allan Poe (2000). No capítulo seguinte, são contempladas as categorias narrativas e suas características básicas, indo do enredo, tempo, espaço, narrador e personagens, para a edificação de um olhar crítico na análise.

No quarto capítulo, a narrativa poética é a pauta principal, posto que, pela influência de Lispector, Maranhã carrega em suas narrativas o toque poético, característica tal que, já dentro da análise, denota sentidos e significações extras à



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

construção diegética dos contos escolhidos, que são analisados e abordados diante do referencial teórico trazido durante toda a pesquisa.

Em sequência, estão as considerações finais, seguidas pelas referências e bibliografias usadas para a construção deste trabalho. No anexo A, encontra-se a entrevista realizada com a autora, ponto fundamental para o norteamento do corpus bem como da pesquisa como um todo.

O embasamento desta pesquisa está fundamentado, sobretudo, em leitura de textos teóricos e ensaísticos de autores como Gotilib (2004), Soares (2004), Bosi (1994, 2015), Poe (2000), Candido (2004), Reuter (2002), Reis e Lopes (2002), Nunes (1995), Leite (2005), Tadié (1994), Ivan (2015), Woof (2010) entre outras fontes as quais se tornaram o terreno sólido para uma análise consistente do corpus escolhido, visando, naturalmente, às respostas aqui elencadas.

Por fim, destaca-se a relevância desta pesquisa e de sua contribuição para os estudos acadêmicos na área, já que esta traz a público uma autoria da contemporaneidade com escrita sondada pelas mais importantes influências da literatura brasileira. Esse pioneirismo analítico, além de tentar mergulhar no terreno literário de Vanessa Maranhã, reforça a importância da credibilidade de escritores da contemporaneidade. O convite está feito.

2 Vanessa Maranhã: um panorama biográfico e literário da autora

2.1 Vida que emana literariedade

Ao olhar atento do leitor e pesquisador, o presente capítulo do trabalho destina-se a uma apresentação da escritora, sua vida e obra, pois é correto afirmar que a pesquisa inaugura a jornada de estudos sobre a autora Vanessa de Oliveira Maranhã Coelho e as informações aqui apresentadas bebem da fonte de uma entrevista exclusiva que foi realizada com a própria escritora, em seu consultório, na cidade de Franca. O material com a entrevistada encontra-se como Anexo A ao final deste estudo.

Escritora, psicóloga e jornalista, Vanessa Maranhã nasceu em 23 de março de 1972, na cidade paulista de São Caetano do Sul, possui especialização em psicanálise e exerce a Psicologia em sua clínica na cidade de Franca, interior de São Paulo. A artista possui graduação em Psicologia e pós-graduação *Lato Sensu* em Psicanálise pela Universidade de Franca (1996) e outra pós-graduação *Lato Sensu* em Neurociência pela PUC PR. Além disso, vale mencionar sua experiência na área de Psicologia Clínica, com ênfase em Psicanálise, Avaliação Psicológica e Comunicação.

O primeiro contato com a arte literária, para Maranhã, foi marcado pela leitura de “Aladdin”, uma obra ilustrada da Disney, que contava com várias histórias e fábulas para crianças. Já em sua infância, Vanessa Maranhã se encantou com a leitura por meio da oralidade, que tomou vida por meio da contação de histórias proporcionadas por sua avó. A vontade de saber ler germinou e a preparou para o mundo sensível e sinestésico da palavra.

Ainda na infância, ao se deparar com os finais dos contos de fadas que lia, Vanessa Maranhã deu indícios de seu espírito escritor, pois a menina não se conformava com o término das histórias resumido em “viveram felizes para sempre”, havia lá, no final de cada leitura, um desejo de saber a continuação, e assim, voltava-

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

se para a invenção de novas continuações dessas histórias. O inconformismo com o fim das narrativas foi o combustível para a autora dar seus primeiros passos na área da escrita. Assim, ao compreender a sistematicidade da escrita, iniciou com produções de contos e crônicas a partir da faculdade de Psicologia, ao se deparar com estudos de Freud e seu entrelace com a literatura ao analisar os mitos.

Diante de sua estreia no espaço de produção literária, Vanessa Maranhã publicou sua coletânea de contos *Coisas da vida* (1995, Editora Ateniense), que pela própria autora foi afirmado ser uma “obra experimental”.

Sendo notada por seu viés literário, Vanessa Maranhã, a partir de suas publicações no *Jornal Comércio da Franca*, no qual trabalhava, conseguiu sua liberdade expressiva para escrever textos para leitores e começou a ter retornos / *feedbacks* que lhe possibilitaram ter uma “autorização interna” de ser autodenominada escritora e estar preparada para produzir mais obras e, assim, ser alvo de críticas e da influente escrita clariciana. Assim que as críticas se materializaram em sua vida e a influência da escrita de Clarice Lispector se tornou forte na produção da escritora, a escrita de Vanessa Maranhã recebeu o rótulo de “hermética”.

Ao lidar com seu processo de escrita e o desenvolvimento de sua habilidade com as palavras, Vanessa Maranhã inventa, se reinventa constantemente, cada livro, assim mencionado pela escritora com base na afirmação de Valter Hugo Mãe, outra influência da artista, “é uma nova aventura formal e estética” (Entrevista, 2022).

Para a escritora, Clarice Lispector ressoou e ressoa em diversos momentos importantes e decisivos de sua vida, a escrita clariciana a capturou, comoveu e a literatura intimista se tornou seu estilo e identidade de suas produções. Além de Clarice, a autora também cita outras influências como Machado de Assis, Gabriel Garcia Márquez, Ítalo Calvino, Virgínia Woolf, James Joyce, Tchekhov, Dostoiévski, Franz Kafka e outros.

2.2 A recepção crítica à obra de Maranhã

A referida escritora possui um itinerário de premiações, publicações e nomeações em concursos literários. Nessa coleção, ocupou o primeiro lugar no concurso de contos Realismo Fantástico Locos de Altar, na Argentina, em 1999, ficou conhecida por ser finalista no Prêmio Guimarães Rosa, em 2001 e venceu, em Minas Gerais, o concurso de contos da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), em 2004. Além disso, torna-se necessária a menção de seu triunfo ao ser uma das finalistas do Prêmio São Paulo de Literatura 2015, com a obra intitulada *Contagem regressiva* (selo Off Flip) na categoria Melhor Livro de Romance do Ano, ao lado de grandes nomes nacionais como Míriam Leitão e Chico Buarque de Holanda.

Seu processo criativo ativo deu forma e vida a publicações como *Cadernos vermelhos* (2003, RGE); *Oitocentos e sete dias* (2012, Editora Multifoco); *Contagem regressiva* (2014, Selo Off Flip); *Quando não somos mais* (2014, Editora da Universidade Federal do Espírito Santo); *Pássara* (2016, Editora Patuá); *Começa em mar* (2017, Editora Penalux), *A Filha de Mrs. Dalloway* (2020, Edufes), *Estigma* (2021, Telucazu Edições) e *A ordem do dragão – jornada a Tarczal* (2022, Telucazu Edições).

Diante dos reconhecimentos, obras e publicações, o discurso de Vanessa Maranhã ressoa em um cenário no qual se faz necessária a reflexão da



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

produção artística literária contemporânea. Desse modo cabe elencar que o nome da escritora estudada marca sua presença na busca de ficcionistas que estão tecendo os tempos de pós-modernidade e dando forma, de maneira sensível e honrosa, a nova face da literatura brasileira.

Retomados os principais pontos da biografia da autora juntamente com a recepção crítica de suas obras, parte-se, pois, ao próximo capítulo na qual se aborda, sucintamente, o gênero literário conto a partir de sua tradição oral e renovação ao longo do tempo até a contemporaneidade.

3 O conto: a grande narrativa curta

Visando a uma exposição sobre a teoria do conto, seus desdobramentos dentro da perspectiva histórico-literária, ascensão e modernidade, este capítulo estabelece, inicialmente, a trajetória desse enquanto expressão humana dentro da tradição oral para, depois, seu registro escrito. Antes disso, dentro de uma busca histórica, percebe-se, em pesquisas¹ da área, que o conto foi somente consolidado como gênero literário no século XIX, momento em que também se originaram discussões e reflexões acerca da narrativa curta por meio dos registros de Edgar Allan Poe (1809), notório escritor, crítico literário e contista norte-americano. Ocupando o ofício de crítico e editor, Poe é conhecido por ser o primeiro a promover reflexões no que diz respeito à ficção curta, ou melhor dizendo, por ser o pioneiro dos estudos teóricos sobre o conto.

Mesmo que se mencione o momento no qual o conto foi concebido por um prisma teórico, cabe elencar que o percurso da manifestação narrativa carrega uma tradição oral desde o período das sociedades primitivas, como afirma Gotlib (1990) ao introduzir a reflexão do ato de contar histórias:

Aliás, sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam ideias e... contam casos. Ou perto do fogão de lenha, ou simplesmente perto do fogo. Não foi perto 'desse foguinho meu' que a personagem de Guimarães Rosa, em 'Meu tio o lauretê' (Estas estórias), contou a sua estória – a do caboclo que acaba vivendo isolado entre onças, e que de matador de onça virou onça, o jaguar-etê, o totem da sua antiga tribo indígena? A personagem, à beira do fogo e movida a cachaça, percorre, pela estória, ao contrário, a história do seu próprio povo, tentando reconquistar, assim, e inutilmente, o seu espaço cultural perdido (GOTLIB, 1990, p. 5).

Ao analisar o percurso do conto, a tentativa de caracterização e definição sempre se direciona por sua extensão, que, em continuidade, é considerada uma narrativa curta; porém, de acordo com Gotlib (1990), ao longo do tempo, existiu uma complexidade e dificuldade em definir o conto, suas especificidades e transformações durante a história. Da oralidade para a escrita, veem-se tais mudanças a partir do momento em que o narrador assumiu a função de contador-criador-escritor de contos,

¹ No presente capítulo, os estudos de Nádya Gotlib (1990), Edgar Allan Poe e seu ensaio *A filosofia da composição* (1846), Virginia Woolf em *Modern fiction* (2012) e o ensaio de Alfredo Bosi *O conto brasileiro contemporâneo* (2015) foram subsídios de pesquisa para as reflexões acerca do conto.

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

dando valor, assim, ao caráter literário do gênero. Assim, constitui-se no conto um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo de narrar uma história, como, por exemplo, a entonação da voz, gestos, olhares e vocabulário, que são necessários para captar a atenção do seu leitor ou ouvinte.

Em vista disso, diante da perspectiva da oralidade do conto, assim que passada para a escrita, qualquer mudança pode trazer consigo uma alteração no conjunto da narrativa, ou seja, do conto oral para o escrito, é essencial que a voz se afirme como contista tendo em vista um resultado de ordem estética. Nesse sentido, Gotlib (1990) diz que “quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a arte do conto, do conto literário. Por isso, nem todo contador de histórias é um contista” (GOTLIB, 1990, p. 9).

Ainda sobre a arte do conto mencionada por Gotlib (1990), a ensaísta comenta acerca da transformação da voz do contador em voz de narrador:

Estes embriões do que pode ser uma arte só se consolidam mesmo numa obra estética quando a voz do contador ou registrador se transforma na voz de um narrador: o narrador é uma criação da pessoa; escritor, é já ‘ficção de uma voz’, na feliz expressão de Raúl Castagnino, que, aparecendo ou mais ou menos, de todo modo dirige a elaboração desta narrativa que é o conto (GOTLIB, 1990, p. 9).

Desse modo, a partir dos estudos teóricos sobre a narrativa curta, a pesquisadora apresenta acepções da palavra “conto” e demonstra, inicialmente, a exposição da narrativa como “sendo uma sucessão de acontecimentos, material de interesse humano, de nós, para nós, acerca de nós e tudo na unidade de uma mesma ação” (GOTLIB, 1990, p. 8). Em continuidade, afirma-se, ainda em sua pesquisa, que o conto não se refere somente ao acontecido, já que nele não há limites precisos da ficção e realidade, mas, sim, há uma arte de inventar um modo de se representar algo. Ponderados tais fatos, pode-se avançar para a evolução do referido gênero, de sua forma primária ao contexto de renovação.

3.1 Tradição e renovação

Sendo caracterizada como histórias contadas de forma oral por um narrador a um grupo de pessoas, a tradição do conto, já mencionada nesta seção, apresentava uma importância social, pois as finalidades, ou intenções acompanhavam as diversas circunstâncias da vida humana, gerando, assim, variadas maneiras de contar uma história. Os contos, fábulas, parábolas, lendas e mitos foram então vistos como meios de narrativas da tradição oral que marcaram civilizações remotas, como os contos egípcios, as diversas histórias em *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, e outras que perpassaram todo o mundo.

Após o período de transformação, em que o conto transmitido oralmente passa a ser registrado através da escrita, no século XIV, dá-se outra transição, como diz Gotlib (1990), de modo que a narrativa curta passa a afirmar sua categoria estética. Sendo assim, as produções ganham traduções, como os contos eróticos de Boccaccio, em *Decameron* (1350), que rompem com o moralismo didático. Para a ensaísta, “o contador procura elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral. E



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

conserva o recurso das estórias de moldura: são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém” (GOTLIB, 1990, p. 6).

Posteriormente, compreendendo a jornada da tradição do conto e suas transições, o contexto que se passava no século XVIII ficou marcado pelas fábulas de La Fontaine e, posteriormente, no século XIX, outra transição destaca-se agora pelo conto que é desenvolvido, de acordo com Gotlib (1990), “pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais” (GOTLIB, 1990, p. 6). Naquele momento, deu-se o início da criação do conto moderno, com as obras dos filólogos alemães Jacob e Wilhelm Grimm e Edgar Allan Poe enquanto renomado teórico do conto e contista.

Diante das discussões acerca da renovação e surgimento do conto moderno, Gotlib (1990) realiza uma explanação que subsidia o entendimento dessa transição do conto maravilhoso ao moderno:

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua ‘história’ foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura: o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. Esta é a proposta, discutível, de A.L. Bader (1945), que se baseia na evolução do modo tradicional para o modo moderno de narrar. Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada (GOTLIB, 1990, p.17).

Dessa maneira, é necessário pensar que o conto moderno carrega consigo uma evolução em relação à tradição, podendo ser caracterizado pelas mudanças na sequência narrativa com os demais constituintes, assim como possibilidades de desvencilhamento entre o tempo cronológico e o tempo da narrativa que se dá por meio do fluxo de consciência das personagens.

Muitos contistas que se tornaram faces renomadas dessa expressão do conto moderno, como o irlandês James Joyce e a inglesa Virginia Woolf são exemplos de autores que tentam aproximar a obra literária ao plural mundo moderno; Woolf (2012), acerca disso, em *Modern fiction* (2012), afirma:

Examine por um momento uma mente comum em um dia comum. A mente recebe uma miríade de impressões - trivial, fantástica, evanescente, ou gravado com a nitidez de aço. De todos os lados vêm, uma chuva incessante de inúmeros átomos, e como eles caem, como eles se formam na vida de segunda-feira ou terça-feira (WOOLF, 2012, 147).

No conto moderno, tais procedimentos de aproximação e distanciamento acontecem de forma abundante no decorrer da narrativa. De acordo com Julio Cortázar (1974), outro teórico do conto, tal mecanismo é característico de obras de grandes contistas que “sabendo que não podem proceder cumulativamente, que não tem o tempo por aliado, usam seu único recurso que é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (CORTÁZAR 1974, 152). A fim de melhor fundamentar essa seção, parte-se para uma abordagem acerca do conceito de unidade de efeito, proposto pelo contista e crítico Edgar Allan Poe.

3.2 A unidade de efeito na teoria de Poe

Tendo como premissa a discussão do surgimento do conto enquanto narrativa ficcional, Edgar Allan Poe (2000), contista e teórico literário do século XIX, em seu ensaio intitulado *A filosofia da composição* (1846) declara sua teoria sobre o processo criativo de literatura, o modo como se faz um bom texto e boas histórias, tendo como principal corpus de sua análise sua própria produção mais conhecida *O corvo*, de 1845.

Embora a obra crítica de Poe traga uma análise de seu poema, o escritor traz à tona uma teoria composicional muito importante para a criação de textos e, como renomado contista, o ensaio apresenta uma perspectiva da boa literatura, que consiste naquela que consegue alcançar a “unidade de efeito”.

A unidade de efeito é um conceito proposto por Poe (2000) que engloba um conjunto de elementos indispensáveis para a construção de uma boa história, segundo o crítico, seja ela em forma de prosa ou poesia. Dessa forma, são considerados tais recursos: o conhecimento prévio por parte do escritor do final de sua história; a extensão; o tom da obra; o foco no tema central, no qual a história se centralizará; o momento clímax; atenção aos detalhes; o contexto, para que a narrativa não se perca no final, ou seja, no momento determinante da história. Em sua obra, Poe (2000) afirma que:

A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. Mas, visto como, *ceteris paribus*, nenhum poeta pode permitir-se dispensar qualquer coisa que possa auxiliar seu intento, resta a ver se há, na extensão, qualquer vantagem que contrabalance a perda de unidade resultante. Digo logo que não há. O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves eleitos poéticos. É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. Por essa razão, pelo menos metade do *Paraíso Perdido* é essencialmente prosa, pois uma sucessão de emoções poéticas se intercala, inevitavelmente, de depressões correspondentes; e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito (POE, 2000, p. 39-40).

Em relação ao conto, nada se difere, pois a unidade de sentido defendida por Poe (2000) cria, para o autor, um caminho para que ele se aproxime do leitor, com intenção de domínio que sua obra produzirá. Tal criação, de acordo com Gotlib (1990), citando o contista, menciona que a unidade de efeito, quando perdida, deixa que os elementos causais culminem de forma coerente e coesa uma história e seu final determinante. É indispensável o ar de consequência ou causalidade, o desfecho de ser fonte de elaboração para o enredo, que confere o grau de intenção, assim mencionado pelos teóricos citados:

O fato é que a elaboração do conto, segundo Poe, é produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

etapas, em função desta intenção: a conquista do efeito único, ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo (GOTLIB, 1990, p.20).

O conto bem arquitetado, de acordo com Poe (2000), é uma obra que evoca uma intensidade e apresenta questões características a sua duração e ao efeito que habita em seu curto período. A leitura atenta do leitor e o grau zero de interrupções conferem uma ascendência no grau de intensidade do efeito poético do que em uma produção extensa.

No que se refere à contemporaneidade, tanto em Clarice Lispector, quanto em Vanessa Maranhã, há de se observar que a técnica composicional tem base clássica e moderna simultaneamente. O conto clariciano não escapa totalmente da tradição, há a combinação de características tradicionais com os recursos que foram surgindo com tempos modernos de produção, assim como em Vanessa Maranhã. Em ambos os estilos, pode-se observar a estrutura clássica de começo, meio e fim, que representa o caráter moderno, por meio da expressão do estado de crise, temas cotidianos, que se evidencia como uma característica modernista.

Findados os comentários acerca do conto, sua construção oral dentro da tradição até a ascensão à modernidade, passa-se para a abordagem acerca das categorias narrativas, seus conceitos e reflexões que subsidiam a análise aqui feita.

4 As categorias narrativas e suas extensões

Como explanado na última seção, narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem (GANCHO, 2003, p. 6) e, portanto, está engendrado na constituição do ser humano por sua natureza e tradição de transpassar aos externos suas vivências. Nesse sentido, passa-se a ponderar acerca dos constituintes básicos do narrar literário.

Os cinco elementos da narrativa estão em um contínuo maquinário ao qual todos não apenas são pertencentes, mas, também, para o qual são fundamentais – estão em um plano estrutural extremamente coeso com uma relativa dependência de suas partes: o tempo está intrinsecamente ligado ao espaço, porém, sem o enredo, ambos são nulos; Gancho (2003) acerca disso afirma que:

Sem os fatos, não há história, e quem vive os fatos são os personagens, num determinado tempo e lugar. Mas para ser prosa de ficção é necessária a presença do narrador, pois ele é fundamentalmente que caracteriza a narrativa. Os fatos, os personagens, o tempo e o espaço existem por exemplo num texto teatral. Já no conto, no romance ou na novela, o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, o intermediário entre o narrado (a história) e o autor, entre o narrado e o leitor (GANCHO, 2003, p. 8).

O enredo, o foco narrativo, o tempo e espaço na construção cronotópica adicionados às personagens formam as categorias fundamentais da tipologia narrativa e seus meandros. Isso posto, parte-se ao entendimento dos elementos referenciados para, mais à frente desta pesquisa, fazer-se completa a percepção da maneira pela qual esses se flexionam na diegese, criando seus efeitos de sentidos nos contos selecionados. Aborda-se, pois, neste primeiro momento, a construção do enredo.

4.1 Enredo: a curvatura e estruturação dos fatos

Reuter (2002) afirma que toda história se compõe de estados e ações e, somada à citação, podem-se acrescentar, por exemplo, intrigas, complicações, clímax, desfecho etc.. Justamente por essa razão, Soares (2004), ao elucidar o conceito de enredo, explicita que este apenas adquire existência por meio do discurso narrativo, isto é, do modo especial com que se organizam os acontecimentos. Com a predisposição dos fatos, cria-se a possibilidade da narração; este constitutivo narrativo é, por excelência, o teor coesivo máximo da diegese, já que denota e revela as histórias e suas reverberações, dando-lhes forma e subsídio. É, em curta e simples definição, o eco da resultante da ação das personagens.

Tal categoria narrativa possui uma estruturação interna que enseja dinamicidade da narração, o que transpassa a simples ideia de princípio, meio e fim. Valendo-se da explicação de Gancho (2003), podem-se determinar as seguintes partes: i) Exposição; ii) Complicação; iii) Clímax e iv) Desfecho

Para findar o entendimento de enredo, é relevante abordar, sobretudo visando aos contos selecionados, a questão do enredo psicológico: neste, na contramão de fatos, traduzem-se movimentos internos, fatos que ocorrem no íntimo das personagens e que carregam profundas alterações no decorrer da narração; na voz de Soares (2004), seriam fatos emocionais que comporiam o enredo psicológico. Para um melhor entendimento, faz-se necessário pensar, pois, no processo epifânico de Anita no conto “Feliz Aniversário”, de Clarice Lispector. Não há ocorrências físicas; há apenas dinamismos internos:

Ela era a mãe de todos. E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos e, imponente à cadeira, desprezava-os. E olhava-os piscando. Todos aqueles seus filhos e netos e bisnetos que não passavam de carne de seu joelho, pensou de repente como se cuspiisse. Rodrigo, o neto de sete anos, era o único a ser a carne de seu coração, Rodrigo, com aquela carinha dura, viril e despenteada. [...] Aquele seria um bom homem. Mas, piscando, ela olhava os outros, a aniversariante. Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?! como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara; a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos e lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. Olho-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão (LISPECTOR, 2009, p. 60).

Como dito, este constituinte possui um elo especial com o tempo e o espaço diegético. Diante disso, aborda-se, no próximo tópico, o conceito de tempo dentro da narrativa e suas extensões.

4.2 Tempo: reino de Mnemosine ou de Cronos

O tempo, dentro da estrutura narrativa, relata o instante diegético, o modo pelo qual o fluxo dos momentos faz a própria história desenrolar-se, haja vista que a cola da organização e sucessão dos fatos é o rio temporal sendo



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

cronologicamente, com o transladar dos segundos, ou ao compasso da memória e lembrança e, dessarte, psicológico.

A conceitualização e entendimento de tempo literário tornam-se um pouco complexas, já que, para tanto, deve-se deslocar da percepção física temporal: mais difícil é medir o tempo do discurso, pois o tempo de leitura de um texto é variável. Os fatos narrados raramente estão em uma linha reta que coincide com o perpassar cronológico com o qual os Homens estão acostumados – tendo em vista que esse é o tempo ao qual se está preso fisicamente.

À vista do transbordar temporal físico no relógio literário, evidencia-se o que Gerald Genette nomeou de anacronias, sendo entendidas, como afirma Nunes (2003), enquanto textos neutros no plano do tempo imaginário. Como resultante, encontram-se narrativas iniciadas em uma fase avançada dos fatos (*in media rés*), fazendo o narrador retomar os acontecimentos em saltos temporais a fim de se manter firme a coesão interna diegética com um narrar não-linear. Há casos em que o autor constrói sua narrativa pelo fim (*in ultima rés*), fazendo-o, também, recuar a curvatura temporal em um movimento conhecido como *flashback* (ou analepse, na alcunha de Genette).

Nessa deformação temporal, percebe-se que as vivências dos seres narrados são integradas e objetificadas em um tempo paralelo, cujos momentos indefinidos caem na rede do presente. Mesclam-se o pretérito e o agora no cenário narrativo, sendo, portanto, um tipo de narração “que só conhece um tempo único, o presente, e uma só linguagem, a da objetividade integral e uniforme. Isso pode ser um ato presente, aquilo uma recordação, isso ainda uma mentira, aquilo um fantasma...” (GENETTE apud NUNES, 2003, p. 45).

Conclui-se, nesse sentido, que o tempo narrativo é múltiplo, plural: a ideia de tempo é conceitualmente múltipla; o tempo é plural em vez de singular, afirma Nunes (2003). O tempo físico, psicológico, histórico e linguísticos são formas extremamente distintas do tempo real. Os afluentes temporais, todavia, não são díspares ou mesmo diametrais, já que, neles, há dois preceitos que os guia e aplica um senso de ordem: duração e direção. Existe uma dinâmica interna no traslado temporal narrativo que segue ambos os preceitos, visando, naturalmente, à concretude verossímil das relações vivenciadas no campo interno da narrativa. Entendido o amplo campo temporal, pode-se analisar, brevemente, a dupla temporalidade narrativa: cronológica e psicológica.

O tempo, dentro da tipologia narrativa, divide-se em dois, como já dito no parágrafo anterior: cronológico e psicológico. Segundo Nunes (2003), o tempo cronológico vincula-se à percepção *física* do transpassar das horas e momentos embora não esteja diretamente ligado à materialidade ontológica – cria-se o elo na experiência do transcorrer na ordem natural e direta dos fatos depositados pelo enredo sem a perturbação através de lapsos ou memórias; um fato justaposto a outro mirando a continuidade das coisas.

Tempo socializado ou tempo ‘público’, posto que relacionado com a atividade prática e os objetos que se apresentam diante de nós, é o *tempo cronológico* e não o *físico*, a despeito dos estalões cada vez mais preciso do último, que regula nossa existência cotidiana. Formando uma sequência sem lacuna, contínua e infinita, percorrida tanto para a frente, na direção do futuro, quanto para trás, na direção do passado, a sua armação fixa e permanente abriga

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã expressões temporais específicas e autônomas da cultura, que lhe interrompem, periodicamente, a vigência geral (NUNES, 2003, p. 20).

Em outra posição, encontra-se o tempo psicológico; diante da reflexão do referido estudioso, a própria experiência empírica-sensorial com o desdobramento dos estados internos leva ao conceito retratado. O tempo não-linear, psíquico resvala-se com a subjetividade, memória ou mesmo pensamento que se descola com o espaço igualmente físico. A fronteira temporal abre-se totalmente em suas definições e a ordem objetiva, sequencial das coisas, desloca-se para um posto individual e particular embebido do instante vivenciado pela personagem. Em distinção final, pode-se dizer que:

Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tentem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, 'intervalos heterogêneos incomparáveis' (NUNES, 2003, p. 19).

Para Reuter (2002), o tempo consolidado pelo narrar literário pode ser percebido e analisado diante de alguns espectros e eixos como as categorias temporais convocadas, que exprimem as coisas utilizadas ou deste universo, como minutos, dias, séculos, ou mesmo aquilo a que se aplicam, como pessoas, civilização, nação etc.; modo de construção do tempo, que relata o explícito ou não, detalhado ou sucinto, identificado ou "embaralhado"; por fim, a importância funcional do tempo, que relata a simples moldura, fator de importância em diferentes momentos da história, personagem constante.

Tais eixos permitem uma maior precisão acerca do modo pelo qual o espaço participa e denota sentidos nas histórias. O tempo e espaço, entidades do quadro narrativo, possuem fortes elos dentro da construção da diegese, compondo, por exemplo, a conceitualização de cronotopo feita por Mikhail Bakhtin.

À luz das reflexões de Fiorin (2019), evidencia-se que, no cronotopo – formado a partir de palavras gregas *crónos* (tempo) e *tópos* (lugar) –, a relação entre tempo e espaço é indissolúvel, isto é, a figuração da geografia literária liga-se umbilicalmente ao tempo (da narrativa), no qual se encontra. Pode-se perceber facilmente o escorrimento cronotópico no conto "Distopia", ponto sobre o qual se aprofundou na análise feita. Sendo assim, em definição final, "o cronotopo é uma categoria conteudístico-formal, que mostra a interligação fundamental das relações espaciais e temporais, representadas nos textos, principalmente literários. Cabe acrescentar que seu princípio condutor é o tempo" (FIORIN, 2019, p. 145).

Entendido o funcionamento e extensão do tempo na tipologia narrativa, parte-se, pois, à compreensão de espaço e suas flexões no relevo diegético.

4.3 Espaço: o relevo geográfico literário

O espaço pode ser básica e introdutoriamente entendido, à voz de Gancho (2003), como o local onde se passa a ação numa narrativa. Nele, encontram-se os elementos da paisagem interior ou exterior, ou seja, do espaço psicológico ou físico, o que fixa uma das suas ligações com o tempo; se o tempo for físico,



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

naturalmente, o espaço também sê-lo-á. Nessa lógica, é ele imprescindível, pois não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no desenvolvimento do enredo, unindo-se ao tempo (SOARES, 2004).

Assim, tal categoria define, em um primeiro ponto, o que Reuter (2002) nomeia como a fixação realista ou não realista da história, haja vista que, assim, eles podem ancorar a narrativa no real, produzindo a impressão de que refletem o não-texto se estiverem fincadas na concreta localização material. Assim como o tempo, este também pode se flexionar mediante o local material – espaço físico – e local imagético – espaço psicológico.

Se houver transcendência da matéria ontológica – espaço psicológico, portanto –, ainda na reflexão do contemplado estudioso, esse pode trazer à história indicações precisas e referências a este universo; misturar referências concretas com elementos incontroláveis, lugares simbólicos (como medo e outras sensações); misturar as remissões deste universo e deixar propositalmente confusas as referências, entre outras (REUTER, 2002, p. 53).

O espaço pode, também, situar as ações dos seres narrados e, naturalmente, criar uma interação com eles, sendo tal elo de âmbito cognitivo – influenciando suas atitudes, pensamentos e emoções –, ou alterando-se em virtude de alguma mudança feita pela personagem.

Diante do exposto, ao se tratar sobre a dupla vertente espacial, define-se o espaço físico como aquele que se corporifica com um ponto de materialidade na narração, desde uma casa, um país, ou qualquer local que tenha concretude no plano ontológico narrativo; o espaço psicológico perfaz, diametralmente, um lugar além do relevo literário, feito a partir de uma memória, lembrança, sonho, devaneio etc..

Por fim, vale ressaltar ainda o instante no qual o espaço perde sua extensão geográfica e passa a ensejar sentidos extras, que transcendem a pura materialidade dos entes: a transfiguração ao ambiente. Segundo Gancho (2003), este “é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens” (GANCHO, 2003, p. 23). Sendo assim, na caracterização do ambiente, o espaço passa a traduzir a realidade das personagens no instante da narração.

Por exemplo, no conto “A fuga”, de Clarice Lispector, no momento em que a personagem encara o mar e o navio que rapidamente se afastam, retomando a sua real consciência de não poder viajar e fragmentar sua situação existencial, o espaço psicológico é tomado pela forte onda dos pensamentos da personagem e, assim, torna-se o ambiente interno dessa, exprimindo, nesse sentido, suas aflições interiores.

Sendo uma concretização consequente da união cronotópica, ainda de acordo com Gancho (2003), o ambiente tem, enquanto função, “situar os personagens no tempo e espaço, no grupo social, efim nas condições em que vivem”, “ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens”, “estar em conflito com os personagens” e “fornecer índices para o andamento do enredo” (GANCHO, 2003, p. 24-25).

Findada a compreensão acerca do espaço, segue-se ao entendimento da voz que salta no plano literário: o foco narrativo e suas inúmeras vertentes analíticas.

4.4 Narrador: a voz que emana do texto

O narrar sempre se fez presente ao longo da trajetória humana – é, portanto, uma ação de natureza intrínseca da formação do Homem. Com a ampliação da complexidade das histórias narradas ao longo da progressão temporal, a figura do narrador, segundo o prisma reflexivo de Leite (2006), começou a ganhar novas formas, seja se ocultando, prostrando-se atrás de outros narradores ou mesmo detrás de fatos descritos.

À vista disso, o narrar esbarra-se com a experiência, isto é, conta-se o que viu, aquilo porque se passou, o que perpassou as retinas, seja por meio da retina real, que revela o concreto, mesmo que de uma perspectiva verossímil, ou por meio da íris onírica, que desponta o desejo, o devaneio ou mesmo a vontade. Isso posto, destaca-se que a narração e a ficção praticamente nascem juntas (LEITE, 2006).

Porém, a respeito da voz do texto, é perceptível uma confusão entre o autor real e o contador fictício. Acerca dessa questão, Reis e Lopes (2002) atestam que

A definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, com o protagonista da comunicação narrativa (REIS E LOPES, 2002, p. 61).

A título de exemplificação, pensa-se em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, cujo autor ficcional é Rodrigo S.M., entidade narrativa criada pela autora ontológica Lispector para dar forma à personagem Macabéa. Nesse sentido, o autor não corresponde – nem em ideologia, nem em história – ao narrador, e este não pondera necessariamente algo por que o ser criador passou.

Acerca do ato de narrar, desde Platão em *A república* e Aristóteles em *Poética*, a voz do texto já era posta em pauta – mesmo que indiretamente – acerca da relação entre a mimesis artística e a representatividade da realidade juntamente com o efeito que esse recai por sobre seus ouvintes/leitores. Desde a antiguidade até períodos contemporâneos, muitos são os estudos que transladam o foco narrativo de modo a buscar algum tipo de relação entre a narração e uma possível sistematização para seu entendimento; Norman Friedman foi um dos vários expoentes para as categorias do foco narrativo

A respeito das reflexões primárias para a sistematização de Friedman, Leite (2006) afirma que:

Tentando sintetizar as diversas teorias resenhadas na primeira parte do seu ensaio, para chegar a uma tipologia mais sistemática, e, ao mesmo tempo, mais completa, Norman Friedman começa por se levantar as principais questões a que é preciso responder para tratar do NARRADOR: 1) quem conta a HISTÓRIA? Trata-se de um NARRADOR em primeira ou em terceira pessoa? de uma personagem em primeira pessoa? não há ninguém narrando?; 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?); 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.
combinação disso tudo?); 4) a que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? distante? mudando?)? (LEITE, 2006, p. 25).

Nesse sentido, as ponderações de Friedman irão buscar elementos fortes para solucionar tais levantamentos por ele ponderados; sendo assim, esse focaliza seus pensamentos na distinção consolidada por alguns autores na época a respeito de cena e sumário narrativo. Tal diferenciação irá nortear a tipologia do pesquisador, porém, à voz de Leite (2006), “trata-se sempre de uma questão de predominância e não de exclusividade, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro” (LEITE, 2006, p. 26).

O primeiro tipo de narrador abordado pelo crítico é o autor onisciente intruso (*editorial omniscience*). *Omni* (tudo), *sient* (ciente), do Latim: aquele que tem a ciência de tudo. Como afirma Leite (2006), este carrega a liberdade de narrar à medida de sua vontade, colocando-se, por consequência, acima ou de acordo com suas ânsias, adotando um ponto de vista divino, ou seja, com uma leitura sartriana, para além dos limites espaciotemporais – narra-se, aqui, “do alto”.

Seu traço marcante e característico, em tom autoexplicativo por sua alcunha, é a intrusão por sobre o plano diegético; justamente pela liberdade que possui para plainar na narrativa como bem quer, este pode demarcar seus particulares posicionamentos sobre a vida, costumes, moral, ética, filosofia, entre outras reflexões que podem – ou não – pertencer à história, o que em Literatura é chamado de digressão, o narrador usado, sobremaneira, por Machado de Assis – exemplo clássico é *Quincas Borba* (1891).

Seguindo com as ponderações sobre os tipos de narrador, a segunda categoria proposta por Friedman é o narrador onisciente neutro (*neutral omniscience*), também chamado apenas de narrador onisciente. Este tece seus comentários em terceira pessoa e faz sua distinção com o narrador onisciente intruso por sua não-intrusão na narração, ou seja, não há pausas na narrativa para aberturas reflexivas – é um narrar fluido e constante, cuja presença torna-se marcante e clara dentro do processo de interpor-se entre o leitor e a história num todo, o que o transforma em um constructo fundamental na construção diegética; isto é, este admite que a história passe por si mesma a partir de seu contar mais objetivo e pontual.

Esse modo mais distanciado de narrar as ações e acontecimentos que permeiam tanto o interno das personagens como também o transpassar das coisas cria enormes efeitos de sentido no relevo narrativo, desde um tom mais enigmático às personagens até uma outra leitura mais direta dos fatos, com ênfase e pontuações intensas naquilo que de fato potencializa o plano literário dentro da construção artística e projeção intencional do autor visando a algo mais impactante em termos de vista catárticos, por exemplo.

Dando continuidade aos tipos de narrador, abarca-se ao cais do “Eu” como testemunha (“*i*” as *witness*), comumente chamado de narrador testemunha, o qual, segundo Leite (2006), dá um passo adiante rumo à apresentação do narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior (LEITE, 2006, p. 39). Faz-se, aqui, presente uma voz em um plano não mais extraposto à narração, mas, sim, pertencente – não de modo íntimo como o narrador-protagonista pelo fato de a história não ser vivida na pele do narrador – ele apenas viu e relata os fatos, por isso, como explicita Leite (2006), “seu ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado”.

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

Esse aponta os fatos em primeira pessoa, por ser uma voz interna à progressão dos instantes; já que vivenciou desde dentro os acontecimentos relatados ornado do traje de personagem secundária, seu apontamento é dado de modo mais direto e, naturalmente, verossímil, não mais distanciado pela roupagem onisciente.

Na próxima sequência, apresenta-se o narrador-protagonista (“I” as *protagonist*). Aqui, as demarcações de onisciência desaparecem; a voz do texto não consegue mais ter acesso aos estados de alma das outras personagens e, portanto, não sabe o que se passa na mente alheia. Narra-se, aqui, também em primeira pessoa e a personagem principal da história é a própria voz narrativa. Justamente por sua conflagração entre narrador e personagem, seus apontamentos são de natureza privada, ou seja, narra-se a partir das experiências particulares, percepções e sentimentos extraídos das vivências na história à qual é pertencente; à vista disso, Leite (2006) diz que este narra de um centro fixo.

Passando para o quinto tipo de narrador, faz-se presente o narrador de onisciência seletiva múltipla (*multiple selective omniscience*), também chamada de multisseletiva. Neste caso, existe uma progressão que vai diretamente a uma maior objetificação do material a história, ou seja, não se faz notório essa voz que anuncia os fatos, esse alguém que narra. A figura do narrador é diluída à voz das próprias personagens – há um elo de vozes intercaladas e uma linha tênue que separa este daquele.

De acordo com a autora, a narrativa vem diretamente, por meio das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Para melhor visualizar esse tipo de narrador em um olhar pragmático, retoma-se *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, em que o discurso das personagens mescla-se e funde-se ao do narrador de modo tão intenso que quase não se percebe a troca de falas, de enunciador. No caso da obra referenciada, conhecem-se as personagens pelos pensamentos voltados nas palavras do narrador, já que eles não possuem voz – são social e existencialmente silenciados, sem poder vocal e de escuta.

Sobre suas diferenciações com a onisciência neutra e o tipo de discurso usado, a autora diz que:

Há um predomínio quase absoluto da CENA. Difere da ONISCIÊNCIA NEUTRA porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o NARRADOR ONISCIENTE os resume *depois de terem ocorrido*. O que predomina no caso da ONISCIÊNCIA MÚLTIPLA, como no caso da ONISCIÊNCIA SELETIVA que vem logo a seguir, é o ESTILO INDIRETO LIVRE, enquanto na ONISCIÊNCIA NEUTRA o predomínio é do ESTILO INDIRETO. Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários, neste caso (LEITE, 2006, p. 47–48).

Esta categoria possui muitos pontos análogas à anterior; a onisciência seletiva (*selective omniscience*) é como se fosse o caso anterior, porém não mais múltipla, em todos as personagens – volta-se a apenas uma, e não a várias. É, como no caso do narrador-protagonista, a limitação a um centro fixo (LEITE, 2006, p. 64).

Clarice Lispector é um expoente ao se tratar de estilo indireto livre e onisciência. Esta categoria pode ser mais do que extrapolada aos olhos ao contemplar um de seus mais famosos e analisados contos: “Amor”, de *Laços de família* (1960). Todos os passos de Ana são extrapostos na voz do narrador – apenas os dela.



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

Embora seus filhos apareçam de relance e assim seu marido, o foco por sobre as sensações estão voltadas para Ana.

Em continuidade, os modos anteriores eliminaram o autor e a própria figura do narrador; o modo dramático (*the dramatic mode*) retira todos os estados de alma e fixa-se diretamente no diálogo das personagens, tal qual se faz no gênero dramático (eis, inclusive, o porquê de seu nome). Nessa constituição, o leitor, a partir do contexto, dos singelos movimentos literários e com a própria voz das personagens, deve inferir e deduzir suas significações e entendimentos. A percepção dá-se qual uma cena teatral, isto é, uma cena após a outra.

O último modo diz respeito ao que Friedman trazia como a máxima “exclusão do autor”. O chamado modo *câmera* (*the camera*) transfere no plano artístico “flashes” da realidade, como se alguém tirasse uma foto e fizesse um recorte de um determinado instante. É mais do que óbvia a arbitrariedade aqui existente; tendo em vista a escolha por “*flash x*” e não “*flash y*”, a subjetividade é saltada – a escolha demonstra o teor subjetivo-arbitrário. Exatamente sobre isso, a autora comenta isto:

A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um PONTO DE VISTA onisciente, dominando tudo, ou o PONTO DE VISTA centrado numa ou várias personagens (LEITE, 2006, p. 62).

Para finalizar a explicação acerca da natureza do foco narrativo pela perspectiva de Norman Friedman, debate-se acerca de análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência, posto que, além de ser essencial na reflexão do crítico referenciado, é um recurso usado, sobremaneira, por Lispector em sua extensão literária – ponto fundamental dentro desta pesquisa.

Como reflete o próprio nome, a análise mental aborda o aprofundamento nos processos mentais das personagens da obra, porém feito indiretamente pela voz do narrador (onisciente), o qual os revela e analisa por meio da *cena* e *sumário*. Na mesclagem dos fatos oniscientes – geralmente por meio do discurso indireto (livre) –, resvalam-se os pilares interiores da personagem em questão, sendo, comumente, seus questionamentos interiores em face de alguma vicissitude.

Nessa perspectiva, monólogo interior e fluxo de consciência são vistos, muitas vezes, como sinônimos, embora este seja mais encontrado na vertente psicológica e aquele, literária-artística; ambos representam, por esse ângulo, a apresentação direta dos pensamentos e sentimentos das personagens, havendo um aprofundamento de seus estados mentais. Trata-se do discurso mental, não pronunciado, do tempo vivencial das personagens.

No que tange ao fluxo de consciência, Leite (2006) comenta:

É expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um ‘desenrolar ininterrupto dos pensamentos’ das personagens ou do narrador. Esta forma parece ter sido inventada por Edouard Dujardin, em 1888, com *Les lauriers sont coupés*. Anos depois, em 1931, o mesmo autor publica uma brochura em que tenta teorizar essa prática, definindo o

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã
recurso que chamou de 'monólogo interior', título também do seu livro (LEITE, 2006, p. 62).

No livro *A maçã no escuro* (1961), por exemplo, há, em inúmeros instantes, soturnos monólogos interiores, eis um exemplo no qual Martim, mais do que recuperado da linguagem, recuperado de si, percebe sua ação, mesmo que não houvesse o dolo criminal – apenas existencial:

Até que, sozinho diante de sua própria grandeza, Martim não a suportou mais. Ele soube que teria que se diminuir diante do que ciara até caber no mundo, e diminuir-se até se tornar filho do Deus que ele criara porque só assim receberia a ternura. “Não sou nada”, e então cabe-se dentro do mistério. [...] Foi então que de repente ele disse em si mesmo: eu matei, eu matei, confessou afinal (LISPECTOR, 1999, p. 223).

Fechados os comentários a respeito do foco narrativo, parte-se ao entendimento sobre as personagens.

4.5 Personagens: o sol em torno dos planetas diegéticos

Dentro da construção narrativa, assim já exposto, os elementos constitutivos da tipologia criam elos, por exemplo, tempo e espaço, os quais estão em uma dança cronotópica contínua; esses, entretanto, sem o enredo, são inúteis; em continuidade, se não houver alguém que possa narrá-los, o enredo torna-se uma partícula flutuante no plano literário.

Qual um sistema planetário, tempo, espaço, enredo e narrador giram nos passos da personagem. Essa relação, porém, não é de total natureza ativa da personagem – é um contato mútuo que refrata os feitos do ser narrado –, pois essa está inserida cronotopicamente no enredo vozeado pelo foco narrativo. À luz disso, disserta Candido (1987):

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (CANDIDO, 1987, p. 34).

A personagem, em sentido técnico – pensando, portanto, no arranjo intencional do autor e na própria criação estética-artística –, é o fator coesivo narrativo, pois possibilita, em primeiro plano, a construção dos fatos e flexão dos instantes por suas ações, ligando os elementos restantes em uma instância expressiva; em segundo plano, agora como ferramenta de adesão afetiva e intelectual e coesão entre obra-leitor; pelo efeito catártico, a personagem une o leitor ao relevo literário por identificação, quase que em um nó-projetivo em face ao reconhecimento com as ações dos indivíduos fictícios.



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

Segundo o crítico, a impressão de que a personagem é o ser mais “vivo” dentro da construção diegética é quase intuitiva, já que, como dito, a dinamicidade dos elementos próprios de sua tipologia engendra-se e constitui-se no alargamento de seus atos. Seu real significado e peso, no entanto, firmam-se no contexto narrativo – com todos os constituintes ativos, flexionados e predispostos através da construção estrutural e da intenção literária arquitetados pelo autor. No final, sua exponenciada potência – tanto catártica como literariamente falando – dá-se pelo arranjo intencional do criador ontológico.

Candido (1987), dando continuidade ao seu ensaio, desconstrói a ideia de que a personagem é um ser que, por ser fictício e, portanto, criado, teria consigo uma maior liberdade nas atitudes do que, necessariamente, um ser concreto, real. A personagem está limitada pela finitude da obra, embora, sim, suas potências refratoras possam incidir no interno do leitor, porém esse seguirá, com a limitação da vida da personagem, a continuação de sua história privada com as reflexões deixadas pela obra.

Nessa construção, a personagem é um constructo mais lógico, embora não mais simples do que um ser vivo. Sua lógica dá-se justamente por estar fixada em um universo não-material, já que delimita a curva da sua existência e o modo-de-ser. A profundidade, tanto em aspectos psicológicos, interpretativos e narrativos, é um universo que está à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. O autor, além de estar localizado na materialidade dos instantes, é um ser humano e sabe os vértices do Homem – entidade fragmentada.

Entendidos o funcionamento e função da personagem, passa-se aos seus tipos e arqueaduras: diante da evolução narrativa na própria forma composicional e técnica, com a ampliação de subversões do gênero, a partir do século XVIII, suscitaram-se duas famílias de personagens, alcunhas dadas por teóricos da época como Johnson, Richardson e Fielding: personagens de natureza e personagem de costumes.

As personagens de costumes são, na voz de Candido (1987), apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados. Em uma figura caricatural e estereotipada com traços notoriamente previsíveis sem grandes movimentos internos, este tipo de ser era um encaixe perfeito para figuras cômicas, pitorescas, trágicas ou mesmo invariavelmente sentimentais. Sua roupagem emotiva era, além de invariável, revelada e exposta logo do início da narração, sem alterações que recorressem ao foco narrativo grandes novas retratações de seus estados.

Em contraponto, prostram-se as personagens de natureza, haja vista que não são imediatamente identificáveis, fazendo necessário mergulhar mais intimamente no coração desses para poder, de fato, compreendê-los de forma mais aprofundada. A cada alteração em seu modo de ser, o autor deve lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca, já que está em constante alteração.

Anos à frente, após a referenciada e explicada distinção, Edward Morgan Forster, romancista britânico, traz novamente em pauta a diferenciação da tipificação das personagens, porém de modo mais amplo, abarcando, para tanto, os conceitos de personagens planas (*flat characters*) e personagens esféricas (*round characters*).

Acerca das personagens planas, o crítico explica que

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

[...]

eram chamadas temperamentos (*humours*) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera. A personagem realmente plana pode ser expressa numa frase, como: 'Nunca hei de deixar Mr. Micawber'. Aí está Mrs. Micawber. Ela diz que não deixará Mr. Micawber; de fato não deixa, nisso está ela." Tais personagens 'são facilmente reconhecíveis sempre que surgem'; 'são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias' (CANDIDO, 1987, p. 40).

Nessa perspectiva dada por Forster, há uma aproximação com o conceito de personagem de costume pelo seu caráter reto, plano, sem curvaturas ou mutações. Em raras ocasiões, tais personagens conseguem surpreender o leitor. Conclui-se que, em essência, esse sempre irá se encontrar na mesma linha de conduta em virtude de sua natureza bidimensional – sabe-se o seu interno –, sem maiores perspectivas e angulações.

Ao passo que as personagens esféricas

[...]

não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. 'A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, — traz a vida dentro das páginas de um livro' (Ob. Cit., p.75). Decorre que 'as personagens planas não constituem, em si, realizações tão altas quanto as esféricas, e que rendem mais quando cômicas. Uma personagem plana séria ou trágica arrisca tornar-se aborrecida' (CANDIDO, 1987, p. 40).

À vista disso, as personagens esféricas são, de fato, capazes de surpreender o leitor, haja vista que são extremamente imprevisíveis, não expõem seu interno completamente de modo a prever suas ações e, com isso, criam um dinamismo mais intenso na obra na qual se encontram. Suas complexidades denotam alterações na história e a estruturação de "esfera" dá-se pela não existência de planos retilíneos, uniformes, claros e retos – indo contra a natureza não-surpreendente das personagens planas.

Assim, finalizando esta seção, pode-se perceber que a personagem torna-se uma peça relativamente complexa na construção narrativa pelo fato de essa concretizar a pluralidade e complexidade humana dentro de aspectos psicológicos, sociais, éticos, morais etc. Sobre a complexidade deste constitutivo narrativo, Candido (1987) afirma:

Estabelecidas as características da personagem fictícia, surge um problema que Forster reconhece e aborda de maneira difusa, sem formulação clara, e é o seguinte: a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida. Poderia então a personagem ser transplantada da realidade, para que o autor



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

atingisse este alvo? Por outras palavras, pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a sua realidade? Não, em sentido absoluto. Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. (CANDIDO, 1987, p. 42).

A personagem é, por excelência, o paradoxo constitutivo do discurso literário da construção diegética fundamental para a conexão obra e leitor, já que esta deve carregar traços de verossimilhança, ser próximo do teor crível para que a imersão e a catarse sejam, de fato, construídas. Justamente por essa razão, para Candido (1987), a personagem é um ser criado, fictício, que mantém vínculos e elos necessários com a realidade, carregando traços psicológicos, sociais ou mesmo morais; nelas, estão carimbadas as mais plurais vertentes humanas e, com tal conexão com o real, fixa-se a ponte entre arte e mundo, obra e leitor.

Fechada a conceituação dos constituintes básicos da narração juntamente ao gênero em pauta, parte-se à seção de entendimento do conceito de narrativa poética, como ela é notória em Lispector e se, na análise dos contos, encontram-se suas marcas na produção de Maranhã.

5 O contorno da narrativa poética

Logo nos primeiros períodos de sua pesquisa, Pires (2006) contraria a premissa de que apenas o texto em verso seria sinônimo de poesia, “pois o senso comum e parte da crítica ainda veem o verso como elemento essencial e fundador da poesia, sua diferença estrutural em relação à prosa” (PIRES, 2006, p. 35). À guisa disso, o estudioso dá voz a Aristóteles no constructo primitivo da Teoria da Literatura: *Poética*.

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares (ARISTÓTELES apud PIRES, 2006, p. 35).

Poesia não poderia ser mais bem definida do que a partir da voz de um poeta, ser imerso no galgar criacional e que, portanto, lida com a matéria árdua chamada palavra. Octavio Paz, poeta mexicano, inicia seu livro *O arco e a lira* (1982) com uma tentativa de definir poesia:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, e um método de libertação interior. **A poesia revela este mundo; cria outro.** Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero (...) (PAZ, 1982, p. 15 – grifos nossos).

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

Utilizou-se o termo “tentativa” pelo fato de o próprio poeta não buscar uma definição objetiva, material ou mesmo científica, uma vez que a própria construção interna do teor poético toca com o particular impalpável, resvala-se no imagético e orna-se com o inconcreto; em uma construção quase nominal, paradoxal, longa e, em alguma medida, ilógica, Paz (1982) revela a subjetividade expressiva que se solapa de um texto poético: a poesia revela este mundo; cria outro – é a apoteose interna e intrínseca de um texto o qual trasborda poeticidade que revela o ultrapassar das coisas substanciais, já que a palavra, aqui, é revestida da natureza plurissignificativa, a qual faz o sintagma extrapolar o sentido denotativo, comum ou mesmo latente. O texto poético, assim sendo, possui tais atributos como carimbo de seus passos e o poema é apenas um constructo formal, ou, nas palavras do poeta, “um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia” (PAZ, 1982, p. 17).

Justamente nesse movimento, prostra-se a teoria do estudioso Jean-Yves Tadié (1994) ao conceituar narrativa poética ou prosa poética. Tadié (1994) pondera que esta é uma narrativa que usa elementos emprestados da construção poemática dentro de seus meios de ação e efeitos. Sua análise, dessarte, deve contemplar, concomitantemente, as técnicas do romance, função referencial da linguagem, e do poema, função poética, no tocante à criação da mensagem.

Ivan (2015), à luz do referido estudioso, diz que tal expressão narrativa caminha em uma movimentação vertical de superposição e horizontal, fuga, em que o espaço da narrativa poética está sempre alhures, ou além, porque é o de uma viagem orientada e simbólica. Nessa continuação, Tadié (1994) afirma: “transformado em personagem, o espaço tem uma linguagem, uma ação, uma função, e talvez a principal: sua casca abriga uma revelação que oscila entre o encantamento e a interdição” (TADIÉ apud IVAN, 2015, p. 52).

Nesse sentido, extrapolados de suas naturezas meramente narrativas, as categorias apresentam-se deste modo: com o enfraquecimento das referências realistas bem como psicológicas, a personagem, em movimento de fuga, é suprimida, muitas vezes, pela voz do narrador; o espaço, domínio do conteúdo, antes subordinado ao cenário, escapa à contemplação imóvel e, liberto do papel fixamente de cenário, está em harmônico concerto com o universo linguístico que as figuras simbolizam; o tempo transcorre de modo análogo ao espaço: distendendo-se ou encurtando-se de acordo com o relevo de significação poética, já que não obedece aos padrões cronológicos e transporta o plano de significação poética do que se narra; o enredo, por sua vez, carrega o compromisso com a Natureza e com o intemporal, aproximando-se, assim, aos mitos.

Nesse prisma, o estudioso releva que o constitutivo do tempo poético é o ritmo e seu desenvolvimento puramente fragmentado retira sua forma no que diz respeito à utilização dos poderes de repetição, fazendo-o, assim, desenvolver-se em uma espiral. Tadié (1994) traz à tona, dentro de seus pensamentos, a proposta da leitura das narrativas poéticas como livros-caracóis, cuja concha se enrola sobre si mesma ao mesmo tempo que elas avançam suavemente (TADIÉ, 1994, p. 4).

O compromisso com a Natureza e o intemporal tem como consequência que a narrativa poética se aproxima dos mitos. Um sentido obscuro, polivalente e, como todos os níveis de expressão desse gênero literário, submisso ao princípio da ambiguidade, entrega-se e esquivava-se ao mesmo tempo no desfecho. É quase tão somente, ao longo do desenvolvimento da narração, a história de uma experiência e de uma revelação. [...] sua linguagem é



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

secreta e para ser compreendida ou, antes, sentida deve ser sempre repetida. A dupla natureza desses livros tem como consequência que, no momento de conhecer se não nosso mundo, ao menos um mundo imaginário, o sentido se constitui em uma linguagem tirânica, e no momento de usufruir dessa linguagem coloca-se novamente o enigma das significações: tal é o lugar da troca entre a narrativa e o poema (TADIÉ, 1994, p. 4).

A construção da narrativa poética em Clarice Lispector, influência fulcral em Vanessa Maranhã – sobretudo na obra corpus desta pesquisa –, vincula-se, com efeito, à expressiva construção unida umbilicalmente à intensidade. Dentro dos estudos de Ivan (2015), percebe-se que, por exemplo, no livro *Um sopro de vida* (1978), o mito, ponderado na seção acima, desempenha completamente sua função de revelação e conhecimento no que tange às questões humanas, porém se ajusta à particularidade do discurso ficcional, como afirma a pesquisadora. Nessa continuidade, Lispector empodera-se da expressão poética em seu narrar visando à atribuição de sentido à existência dos seres inerentes à narrativa a partir de conjecturas intensas como a compreensão do mundo interior e tudo que é inerente ao ser humano (IVAN, 2015, p. 54).

À vista de tal percepção, o resgate do valor plurissignificativo e poético na geografia literária lispectoriana revela-se qual uma “alegoria” da condição humana em que, graças à linguagem da arte, gerada em poesia da palavra, o real fala de si mesmo (IVAN, 2015, p. 54). Acerca disso, dentro dos estudos de Benedito Nunes sobre o estilo clariciano, a pesquisadora aponta que:

Este é marcado por certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo, da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra, evidenciando um teor expressivo densamente metafórico, que encontra na repetição seu traço de mais largo espectro, confirmando o seu traço de narrativa poética (IVAN, 2015, p. 56).

Nesta breve e sintetizada abordagem acerca da narrativa poética, acredita-se terem sido contempladas as necessárias características do tema para uma maior visão dos múltiplos sentidos do sintagma no plano diegético de Lispector e, naturalmente, de Maranhã, parte-se, na próxima e última seção, à análise dos contos escolhidos.

5.1 Inquietações e descobertas: o ressoar do abalo com a vida

Nesta seção, apresenta-se a leitura dos contos selecionados, trazendo, com fulcro, o respaldo das categorias narrativas para sua reverberação discursiva dentro do plano literário de Maranhã e como a influência de Lispector é vista tanto na construção da narrativa poética como, também, na edificação diegética como um todo. Mas, antes, faz-se necessária uma breve apresentação da obra, de modo a contextualizar o leitor no universo poético de Vanessa Maranhã

Lançada em 2016 pela Editora Patuá, *Pássara* (2016) foi a sexta obra da autora e, até o momento deste estudo, o quarto livro de contos, sendo os primeiros os *Oitocentos e sete dias* (2012), *Quando não somos mais* (2014) e o mais recente *Estigma* (2021). A obra *Pássara* (2016), escolhida para esta pesquisa, contém, ao todo, duas noveletas e dezesseis contos e é inteiramente constituída pelo ruído interno do Homem comum diante de suas rupturas com a vida ordinária, ou seja, o

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

rompimento de relacionamentos, censuras internas para a manutenção do bom-convívio, quebras da autopercepção; em suma, o estranhamento.

Maranhã, como afirmara na entrevista concedida aos pesquisadores deste estudo, trabalha muito sob a perspectiva do estranhamento, do choque, sendo tal característica uma herança moderna vista, por exemplo, na poesia Baudelaire – *Les fleus du mal* (1857), aclamado expoente do estranhamento e anomalia dentro das obras do poeta –, nos contos e romances de James Joyce e nos intimistas contos e romances de Clarice Lispector, sendo esta última de importante influência para a obra contemplada.

Uma questão muito trabalhada na obra como um todo é a imagem do feminino e suas questões internas, como é dito, sobremaneira no conto “Genealogias” e no conto analisado “Andante ostinato”, fato também visto como uma herança clariciana. Outro ponto de Lispector fundamentalmente visto no plano literário de Maranhã é a narrativa poética, como abordada na seção anterior; a partir dela, a autora dá corpo e voz aos dinamismos e alterações internas nas personagens, sendo o dínamo diegético os fluxos de consciência, os quais interceptam a narrativa e alteram, inclusive, as categorias narrativas já predispostas no conto. A plurissignificação do signo linguístico exponencia os sentidos e as imagens, e a narrativa ganha a forma da intensidade tocada pelo poético.

A epígrafe da obra sintetiza sua potência quanto ao sentimento em face das coisas que circundam o Homem. A autora dá voz a Shakespeare, em uma citação retirada diretamente do relevo literário de *Hamlet*: ²“not a whit, we defy augury; there’s a special Providence in the fall of sparrow. If it be now, ‘tis not to come, if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come. The readiness is all” (SHAKESPEARE apud MARANHã, 2016, p. 7), epígrafe essa que provoca o leitor para a abertura das coisas, da paradoxal beleza secreta dos instantes, principalmente do (des)encontro da vida num todo junto às suas arestas.

Constituída e formada na face do estranhamento, como dito acima, a obra instiga o leitor desde a capa; nela, há um origami altamente conhecido na cultura oriental: tsuru. Para instigar a análise, sabe-se que, para os japoneses “os grou (Tsuru) vivem milhares de anos. É costume oferecer aos velhos pinturas ou gravuras em que figuram grou, tartarugas e pinheiros, todos três símbolos de longevidade” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 480). Naturalmente, a capa faz referência ao conto que leva o nome do livro e para o qual seguem os próximos comentários na análise.

Abordados alguns aspectos fundamentais do livro, sobretudo sua básica construção, parte-se, desse modo, à análise dos contos, começando, em um primeiro momento, com a leitura do conto autointitulado “Pássara”.

5.1.1 Pássara

O conto homônimo “Pássara” flerta, assim como os demais, com a extensão literária clariciana na construção de uma narrativa poética na medida em que o sintagma, ornado da função poética da linguagem nos seus meandros e

² Tradução livre dos pesquisadores: “nem o mínimo, nós desafiamos o augúrio; há uma Providência especial na queda do pardal. Caso seja agora, não é para vir, se não é para vir, será agora; caso não seja agora, ainda virá. A prontidão é tudo”.



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

construções, extravasa o sentido pleno lexical e, por conseguinte, abraça uma nova roupagem semântica: a plurissignificação – ponto efusivo verbal e expressivo em Lispector. Sendo assim, pensando no modo com que a palavra é prostrada no plano diegético e como se engendram as categorias narrativas, volta-se à sua análise.

Em um momento inicial de percepção, pode-se questionar a flexão de “pássaro” no feminino, “pássara”; fixa-se, aqui, à primeira vista, o *ostranenie*, segundo os formalistas russos, visto que tal forma é inexistente na construção da flexão no feminino; o estranhamento, desse modo, torna-se o ponto nevrálgico para a construção da personagem antagonista: a mãe-medeira rompe de tal modo do/no universo de seu filho que a própria formação das palavras é extrapolada e, dessarte, o prostrar-se dos verbetes torna-se não apenas flexível, mas, sobretudo, volátil e, quiçá, flutuante.

A voz narrativa inicia o texto ou a narração fazendo algumas descrições – quase totalmente nominais – dessa personagem tão distante do instante ficcional, porém tão presente no interno do narrador:

Suas penas vermelhas longas, rajadas de turquesa.

Olhos pretos, brilhantes, havia iniquidade neles.

No todo, assim: a blusa espalhafatosa e olhos de desnudar, ela tomava a cabeceira da mesa e decidia o entorno, seguia além do aceitável [...] (MARANHA, 2016, p. 13).

A imagem da mãe do protagonista, portanto, atravessa os olhos, contudo no reflexo e refração da estranheza; seguia ela além do aceitável através de suas pesadas roupagens, que, qual uma fênix, fazia-a explodir em cores massivas, enérgicas e, como dito, subjugadora, tanto em ações e palavras como, também, pela sua existência. A mãe não apenas tocava e cegava os olhos do filho; atingiam-se, nesse movimento, suas próprias vontades.

O detalhamento das cores torna-se o ponto forte deste primeiro momento e seus significados rompem o simples esmiuçar dos detalhes. Sobre a turquesa, Chevalier e Gheerbrant (2009) dizem que essa, “nas antigas culturas mesoamericanas, sempre tem relação com o fogo ou o sol. Assim, o Sol, deus guerreiro, ao acordar, expulsa a lua e as estrelas do céu armado da serpente de turquesas, identificada pelo fogo e pelos raios” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 917). Ou seja, cria-se o elo íntimo entre o vermelho já referenciado.

No tocante à cor negra dos olhos, fala-se sobre o entendimento de essa ser:

associada às trevas primordiais, ao indiferenciamento original. Nesse sentido, lembra a significação do branco neutro, do branco vazio, e serve de suporte a representações simbólicas análogas, como as dos cavalos da morte, às vezes brancos, às vezes pretos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 740).

Desse modo, ao mesclar tais cores no dinamismo das rajadas da turquesa, a construção da Pássara dá-se por uma sobreposição do escarlate existente no fogo-fátuo vivo que queima e chacoalha o interno do narrador, filho da pássara, em suas aparições – arrombamento amplificado pela rajada turquesa – somado à escuridão do olhar, o qual cintila o buraco fundo em seu interno, ação feita por sua mãe, e a iniquidade demonstra, em reverberação, o quão superior, elevada estaria ela

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

em comparação do filho – eis uma das razões de sua natureza subjugadora. Além disso, pelo alto teor descritivo de suas vestes, nota-se, no fundo, uma admiração de sua beleza, embora lhe ensinasse angústia.

Ainda na continuação desse mesmo trecho, pode-se notar um diálogo discursivo – e estético – com o texto clariciano:

No todo, assim: a blusa espalhafatosa e olhos de desnudar, ela tomava a cabeceira da mesa e decidia o entorno, seguia além do aceitável, **mas era a minha mãe**, aquela que duas vezes por ano ressurgia de algum inferno, vinha toda, muito enérgica, resolutiva, desdenhosa de quem estivesse ao meu lado (MARANHã, 2016, p. 13 – grifo nosso).

Retoma-se a figura de Dona Anita do conto “Feliz Aniversário”, de Clarice Lispector, a qual, na consumação da náusea ao contemplar a “carne de seu joelho” em uma dinâmica fria, vazia, faz o narrador enfatizar a todo momento o fato de ela ser a mãe, a criadora daqueles seres – vazios.

Na cabeceira da mesa, a toalha manchada de coca-cola, o bolo desabado, copinhos e guardanapos sujos espalhados – **ela era a mãe**. Eles se mexiam agitados fazendo ruídos. E, de repente, a aniversariante ficou mais tesa na cadeira e mais alta. Como a presilha no pescoço a sufocasse, e ela **era a mãe** velha – impotente na sua cadeira – sentia enorme desprezo por todos. Pensou que seus filhos, netos e bisnetos não passavam de carne de seu joelho. Rodrigo, seu bisneto de sete anos, era o único a ser carne do seu coração (LISPECTOR, 2009, p. 60 – grifos nossos).

Esse movimento técnico de retomar a “hierarquia familiar” traz um tom enfático e, ao mesmo tempo, centrípeto, na ideia de que, no conto “Feliz aniversário”, tudo giraria em torno de Dona Anita por ser a “matriz criacional” além de se enfatizar sua condição materna – porém não ditatorial, embora os familiares estejam na festa a contragosto por sua causa. No caso de “Pássará”, sobretudo pelo uso da conjunção adversativa, a vertente centrípeta fica mais aprofundada e justamente pela hierarquia entre mãe e filho, a subordinação sanguínea faz-se mais intensa e, por isso, a subjugação seria justificada.

Abarcando as cores da *Pássara*, sobre o vermelho, no que tange aos seus potenciais sentidos, pode-se pensar que este carrega a ideia de ser

Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo* e de sangue*, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível (KANC). O vermelho escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; - representa não a expressão, mas o mistério da vida. Um seduz, encoraja, provoca, é o vermelho das bandeiras, das insígnias, dos cartazes e embalagens publicitárias; o outro alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta: é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio, num bloco de cirurgia etc. É também a antiga lâmpada vermelha das casas de tolerância, o que poderia parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam; mas não o é, quando se considera que esse convite diz respeito à transgressão da mais profunda proibição da época em questão,



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

a proibição lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 944)

Desse modo, ao mesclar tais cores no dinamismo das rajadas da turquesa, a construção da Pássara dá-se por uma sobreposição do escarlate existente no fogo-fátuo vivo que queima e chacoalha o interno do narrador, filho da pássara e psiquiatra, em suas aparições – arrombamento amplificado pela rajada turquesa – somado à escuridão do olhar, o qual cintila o buraco fundo em seu interno, ação feita por sua mãe, e a iniquidade demonstra, em reverberação, o quão superior, elevada estaria ela em comparação do filho – eis uma das razões de sua natureza subjugadora. Além disso, pelo alto teor descritivo de suas vestes, nota-se, no fundo, uma admiração de sua beleza, embora lhe ensinasse angústia.

A fisionomia e existência idiossincráticas de Pássara retomam, inclusive, a figura da fênix, presente na mitologia persa, egípcia, greco-romana, judaica e outras: uma ave cuja luz era tão forte como a do sol e sua vida era, paradoxalmente, fortificada a cada morte – ao sentir que seu período na terra estava próximo do fim, o próprio pássaro-fogo incendiava-se, tornando-se cinza, da qual uma nova e mais forte fênix surgia.

Acerca do mito, Chevalier e Gheerbrant (2009), em seu dicionário de símbolos, afirmam que:

A fênix, segundo o que relataram Fleródoto ou Plutarco, é um pássaro mítico, de origem etíope, de um esplendor sem igual, dotado de uma extraordinária longevidade, e que tem o poder, depois de se consumir em uma fogueira, de renascer de suas cinzas. Quando se aproxima a hora de sua morte, ela constrói um ninho de vergôntes perfumadas onde, no seu próprio calor, se queima. Os aspectos do simbolismo aparecem, então, com clareza: ressurreição e imortalidade, reaparecimento cíclico. [...] Al-fili faz da fênix o símbolo daquilo que só existe em função do próprio nome; ela significa *aquilo que escapa às inteligências* e aos pensamentos. Assim como a ideia de fênix não pode ser alcançada a não ser através do nome que a designa. [...] **A fênix evoca o fogo criador e destruidor, no qual o mundo tem a sua origem e ao qual deverá o seu fim** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 421–422 – grifo nosso).

A descrição da mãe vai muito além das vestes emplumadas: a pássara-fênix, sabendo que foi dela que o filho fez-se existir, tinha em si o poder sobre seu primogênito – “a fênix evoca o fogo criador e destruidor, no qual o mundo tem a sua origem e ao qual deverá o seu fim” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Quando o filho encontrava uma leve chama, seja da paixão, o brilho da mãe abrolhava-se de suas cinzas internas e, em um dinamismo cíclico, a fênix surgia – e cada vez mais forte; ao conhecer uma pessoa, visando a uma possível vertente amorosa, toda força interna do homem volta-se à chama materna, que o impedia de um contato externo. Consequentemente, do ninho de vergôntes perfumadas o filho não poderia sair – a imortalidade da pássara-fogo, advinda das cinzas do filho, ficava mais forte e inegável.

O filho da Pássara é o narrador do conto e retoma, por meio da lembrança, sua diegese. Ele, ironicamente, é um psiquiatra – e isso é extremamente crucial, haja vista que, embora tenha o referido título, de nada valia em se tratando de sua vida privada. Um ponto importante é que em nenhum momento a identidade do médico é revelada – talvez essa falta de nome seja pela perda de sua própria forma

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

de autenticidade em face da figura déspota materna. A mãe, mesmo sem ter seu nome revelado, é chamada de Pássara, um apelido que concretiza a ideia de que a identidade da mulher não seria tão importante, mas, sim, sua significação. Ornada da natureza de um pássaro e alterando o substantivo para a alcunha própria, Pássara carrega a significação que se basta por si.

Ainda segundo o médico, sua progenitora, como dito, privava-o de relações interpessoais de natureza amorosa, já que essa, em retina desdenhosa, sempre rebaixava seus potenciais amores: “– apagadinha demais, definira assim a Clara e, dizê-lo, após todos os sinais de rejeição que deixava muito claros, era quanto bastava para eu imediatamente desgostar de quem quer que eu estivesse ali” (MARANHã, 2016, p.13).

Em continuidade, a mãe não aceitava a sua profissão; repetia-lhe a ideia de que deveria seguir na área política, além de afirmar que ser psiquiatra seria desperdício de energia. Esta, em tom sempre subjogador, diz que seu único filho fora erro, defeito de engenharia – como se ele tivesse sido extremamente pensado e arquitetado – de modo que, não seguindo os traços já conjecturados por ela, cometera uma fratura nos planos da mãe, sendo-o, em reverberação disso, uma vergonha, um equívoco.

O fato de o foco narrativo ser um narrador-protagonista faz o leitor mergulhar em suas aflições, já que, nessa perspectiva do narrar, percebe-se a história pela pupila do próprio personagem; naturalmente, seu discurso será embebido de um caráter subjetivo e emotivo, contando a partir de seu ponto de vista as escolhas do que deve, ou não, ser relatado com base em sua experiência interna.

O subjugar da mãe impunha-lhe a percepção de que nenhuma mulher ser-lhe-ia a ideal, já que não aceitaria seu filho com nenhuma forma feminina. Fecha-se, aqui, mais uma referência à mitologia grega: o mito de Édipo³. Como já explicitado, o psiquiatra edipiano carrega uma suprimida admiração, um quieto encantamento por Pássara, sentimentos os quais o assombravam ao conhecer uma nova mulher – e na qual projetava as reconfortantes plumagens da pássara-fogo; materializa-se o complexo edipiano de um Édipo não soberano de sua situação.

No entanto, no contracanto grego, a formação de Pássara é vista como uma Jocasta opressiva (embora a Jocasta original não tivesse a intenção romper com o *guénos* e casar-se com o fruto de seu ventre), que não se desposa de seu filho, mas, sim, dispa-o da possibilidade amorosa com uma outra companheira. Lígia,

³ Laio, pai de Édipo e, até então, Rei de Tebas, foi amaldiçoado por Pélope ao saber da pederastia que Laio cometera com seu filho Crisipo. Encolerizado, o Rei de Peloponeso lança contra o *guénos* do Rei de Tebas uma maldição, pressagiando que o futuro filho de Laio matá-lo-ia e iria se desposar com sua esposa Jocasta, ou seja, com a própria mãe do assassino-filho. Desde então, o rei ordena que seus filhos com sua mulher sejam mortos para que a maldição não se concretize. Porém um dos servos de Laio se compadece do bebê e o leva para o reino de Corinto, para não ser assassinado. A criança Édipo cresce, torna-se um guerreiro e o destino estava traçado; em um encontro randomizado com o pai – sem saber que o era –, Édipo mata o pai, toma sua coroa e torna-se o novo Rei de Tebas. Naturalmente, ele casa-se com a viúva, que era sua mãe, com quem teve três filhos-irmãos e a maldição é consumada. A partir de uma praga em seu reino, avisado pelo Oráculo de Delfos, Édipo Rei é aconselhado a visitar seu passado; nesse momento, esse descobre a verdade dos ocorridos e, num movimento de desespero, fura seus próprios olhos, ao passo que Jocasta, sua mãe-esposa, comete suicídio, fechando uma das maiores histórias trágicas conhecidas (BRANDÃO, 1985).



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

contudo, rasga a camada edipiana de modo tão apoteótico que flerta com o proibido nos conceitos da mãe. E a confusão interna do narrador é, apenas, crescente.

Em continuação da ruptura do mundo materno, o médico narra a vinda de Lígia na narrativa: “Lígia deitou-se, paciente, no meu divã de psiquiatra” (MARANHA, 2016, p. 14). A ambiguidade no período é evidente; não se sabe se “paciente” é um advérbio de modo – deitou-se pacientemente – ou mesmo um adjetivo – sendo, na sintaxe, um predicativo do sujeito, o qual traz ao sujeito seu estado –, neste caso, forma-se a ideia de que esta estava calma, serena; há, ainda, a ideia de um substantivo – deixou-se como uma paciente –, sendo, assim, uma mera pessoa que precisava de algumas sessões. Não se sabe, a única certeza é a de que ela se deitou no divã do médico como, *a priori*, uma paciente, embora fosse ele o necessitado de seus amparos psíquicos. Nela, não havia “penachos visíveis” ou algo que retomasse a constituição de Jocasta-opressora; havia, na verdade, clareza, luz, ponto de possível distinção com o que estava acostumado e algo de cândido que o encantara – algo incorruptível nela:

A compaixão que eu sentia pela Lígia era a pena de quem já esteve em lugar semelhante, desterro disfarçado de altivez e poder: as bruxarias grandiloquentes da minha mãe. Estava claro que minha fundadora desdenharia, pois se era toda ela corrupção e ilusão encarnadas, talvez até se entediasse mesmo à bondade sofrida em que Lígia jamais compreenderia por não sabê-la traduzida em nenhum pedaço de si, por viver o anverso caudaloso do bem, no mal declarado, um seu escudo ou arma, enfim (MARANHA, 2016, p.14).

A cândida moça posicionava-se em um posto diametral à Pássara, portanto. Lígia figura o “sacro-proibido” por ser, em um primeiro momento, sua paciente e, naturalmente, por perturbar a premissa básica da mãe do médico – “que do erro ela se alimentava para então subjugar, mas, em nada Lígia me parecia errada” (MARANHA, 2016, p. 14). A mulher, no que diz respeito às categorias narrativas, vai muito além de uma personagem secundária; essa está totalmente imersa na construção diegética e no próprio clímax, mesmo que sua maior participação seja apenas sua existência – a materialidade da moça desfigurou o imaterial do homem.

Curiosamente, a genitora, em nenhum instante, faz-se presente fisicamente no plano narrativo, ou mesmo possui uma interação direta com os fatos por meio de suas ações no instante da narração. Tudo ocorre por meio de um rastro emocional que acompanha o médico no que se refere aos seus afetos – a brisa existencial permite a fumaça da pássara-fênix chegar até a lembrança de seu filho e, assim, paralisá-lo. Assim, justamente pelo fato de a narrativa transcorrer-se pelo traslado da lembrança – em acentuados monólogos interiores –, as categorias narrativas num todo discorrem-se, liquefazem-se ou mesmo tornam-se mais lentas e extrapoladas. A narrativa poética potencializa a disposição desfigurada dos elementos e os sentidos tornam-se pulsantes, vívidos.

A natureza antagonista da mão ocorre por meio da memória, distorções temporais e, sobretudo, pelos impulsionados fluxos de consciência do personagem, indagando uma futura aparição tal que queima e arde: “queria a pássara para mim algo da ordem do ímpio, em dimensões as maiores, **viciosas**, ela, seu fogo medeico. Em breve pousaria sua plumagem **fascinante** ao meu lado, eu sentia e queria-não-queria” (MARANHA, 2016, p. 14 – grifos nossos). Pássara era encanto, atração e

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

enclausuramento ao mesmo tempo, como se concretiza em: “saudades das suas imensas asas que faziam sombra e calor sempre difusos me guiando de volta ao seu grande ovo para ali eu me refazer noutra feição, à semelhança de sua imagem, afinal (MARANHã, 2016, p. 14).

Aqui, a relação edípiana é potencializada pela terceira referência à mitologia grega: Medeia⁴. Dentro desta extensão diegética, o fogo medeico parte, no influxo grego, da mãe que assassina fria e propositalmente seus filhos; mata-o, aqui, existencialmente com a privação do Amor Eros, o que nele alimenta, substancialmente, a vertente reprimida com Lígia, ao passo que sustenta, no homem, uma nostalgia dos únicos braços que podem cingir sem penalidades: os de sua progenitora. O deslocamento do papel de médico e a transmutação em desobediente-amante-pecador seria apenas um piscar de Cronos.

A mãe dizia-lhe que a solidão fermentava a imbecilidade, porém não lhe indicava cuidados externos aos seus. Lígia, no entanto, era o equilíbrio das plumagens, “nunca espalhafatosa”, a média aritmética de suas somas internas. Nesse sentido, no limiar de seus sentimentos reprimidos e na iminência de algo se despontar para fora de seu controle mínimo, Lígia, a moça cândida, era a tão sonhada e perigosa possibilidade do voo.

Quando, de fato, o deslocamento teve sua efusão, nesse minuto, em aspectos narrativos, o tempo diminui o andamento; ocorre-lhe um discorrimento no qual os elementos fictícios ficam mais extrapoladas, com um grau de intensidade maior – o que era latente tornou-se pulsante e esse crescimento foi ampliado pela vagarosidade espaciotemporal e do ambiente, que imperam no momento diegético a que se refere aqui, principalmente pelos monólogos interiores, que tomam conta da voz do narrador.

Com a desaceleração e deformação do tempo, o espaço diegético transcende, perde sua geografia material e dá forma e lugar ao ambiente, sendo este mais explosivo, vago, a ponto de não existir mais na narração e reiterar a possibilidade do voo, já que esse se sobrevém para o mundo interior do distanciado-médico. O personagem mergulha na profusão de suas ações prévias – de ouvir sempre o que diz a Pássara – e adentra mais ainda em seus pensamentos, questionamentos, fluxos de consciência; indecisão. Havia uma gradação de sensações as quais o afogavam em um libertador, porém mortífero sentimento: fora contra a fênix, e a possibilidade do retorno da ave o sufocava. Figura-se, então, uma grande influência de Lispector por sobre a construção diegética de Maranhã – a construção de rápidos e cortantes

⁴ Medeia, filha do Rei Eetes, era considerada uma grande feiticeira. Jasão ao aportar na costa de Cólquida visando ao Velo de Ouro, encontra Medeia e esta enamora-se intensamente por ele; o guerreiro jurou-lhe que ela seria seu único amor se, porventura, lhe ajudasse em sua missão. Em virtude dos poderes da mulher, Jasão pode derrotar o dragão que zelava o Velocino de Ouro e obteve triunfo em sua tarefa. Medeia teve seu primeiro ato de crueldade no instante em que assassinou seu próprio irmão Apsirto, pois seu pai não permitia que Jasão levasse a relíquia de suas terras. A feiticeira fez inúmeros outros atos infames, como o caso da morte do Rei Pélias. Acasto, filho de Pélias, assumiu o lugar do rei e perseguiu Jasão e Medeia, que se refugiaram em Corinto, na corte do rei Creonte. Viveram em paz em Corinto até que o rei resolveu casar sua filha Creusa com o herói da Tessália. Repudiada por Jasão e expulsa da cidade, Medeia resolveu vingar-se: com suas poções mágicas e fatais, matou Creonte e Creusa e incendiou o palácio real; além disso, para que o marido sofresse dor inigualável, trucidou os filhos que tivera com ele, Feres e Mérmero, fugindo depois para Atenas (DUTRA, 1991).



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

pensamentos que deformam a percepção temporal são constituintes muito presentes na formação clariciana, sobretudo na edificação do processo epifânico.

Voltando à narrativa, a figura opressora era vista mesmo com os olhos fechados, de maneira que a culpa se tornasse um fato mais do que concreto. Eis o ápice do conto.

E, mesmo não sabendo do meu passado ovo, mesmo que sequer pudesse imaginar a potência da mãe que eu não lhe havia mostrado, tive medo. Um medo que subjuguiei sufocado no peito, subindo à garganta, se desfazendo a cada carícia que ela me estendia. Começava a pensar na minha mãe-totem, tão ligeira e impermeável, mais imagem e desejo que realidade, a mãe que era-não-era, mas, que tão solidamente se fazia presença na sua larga ausência (MARANHA, 2016, p.15).

Por ser uma narrativa poética, a potência da palavra é extrapolada e a carga de intensidade semântica torna-se muito mais ampla e aprofundada: o passado ovo retoma a forma de filhote dependente da pássara em seu ninho e cuidados, ao passo que também pode abarcar a jaula, a coisa cíclica e fechada, posto que são laços que ao mesmo tempo unem e prendem, mas que, ao mesmo tempo, são frágeis e podem se romper com o crescimento daquilo que o ovo gera:

O ovo participa igualmente do simbolismo dos valores de repouso, como a casa, o ninho, a concha, o seio da mãe (BACE, 51-130). Mas no interior da concha, como no seio, simbólico, da mãe, funciona a dialética do ser livre e do ser aprisionado. Dessa doce segurança, o ser novo aspira a sair: o pinto quebra sua casca macia e quente. O ovo, como a mãe, torna-se o símbolo dos **conflitos interiores** entre o burguês ávido de conforto e o aventureiro apaixonado pelos desafios, que existem, ambos, adormecidos no homem, assim como entre as tendências à extroversão e à introversão. Como nas cosmogonias, o ovo psíquico encerra o céu e a terra, todos os germes do bem e do mal, bem como a lei dos renascimentos e do desabrochar das personalidades. O estudante sente-se fechado no seu universo (universidade); aspira a sair dele, quebrando sua casca. Aceita o desafio para viver (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 358 – grifo dos autores).

Nesse sentido, o médico bicou a casca fina e perigosa do ovo, e ele se arrombou, expondo-lhe o medo da impermeabilidade subjugadora materna. O narrador, em continuação, amplia a caracterização da mãe: totem. Dentro de seus potenciais sentidos no plano literário, o Totem é entendido enquanto um

Guardião pessoal ou poder tutelar pertencente a um homem considerado individualmente. É frequentemente representado na sua medicina (pacote-fetichê) ou pintado sobre suas roupas ou objetos pessoais sob a forma de um retrato ou de um símbolo (ALEC apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p 890).

O Totem suscita, dessarte, um medo intimidador vindo da figura protetora, que, naturalmente, o aprisiona. Pássara, totem, existe mesmo na sua ausência, e esse atributo de onipresença – e talvez onisciência – dá-se pelo que o personagem guarda em si: já está internalizado. O que veste a roupa da Pássara e o assusta é a repressão dela em momentos pretéritos, isso o marcou de tal modo que

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

fez um rastro quase constante da voz da mulher por onde ele passasse – em termos amorosos e, provavelmente, existenciais.

Nesse viés, o contato com a materialidade, concreto e local é totalmente fechado e o questionamento “torna-se o ambiente diegético”, no qual ocorrem as intrigas internas. O tempo, neste instante da história, acelera-se constantemente a cada questionamento, como se cada indagação aumentasse o fluxo da angústia e, por consequência, a narrativa apressa-se. O clímax é impulsionado pelo andamento de pensamentos acelerados e desnorteados; brotava, no herói da narrativa, um dúbio sangramento pela ruptura com a mãe-edipiana-medeira – a Pássara cujas plumas o aquecia com sua febre protetiva –, posto que, com Lígia, inefáveis sensações eram geradas em seu imo: “sentir-me quase bom”: “que mundos seriam os seu? Onde os sobrevoos? Haveria remanso? Não saber era me lançar cada vez mais próximo e arremetido ao coração de Lígia e sentir-me quase bom” (MARANHã, 2016, p. 15).

Mesmo sem a presença física da progenitora neste momento, o filho sentia sua repressão, e o peso disso solapava-lhe o íntimo. O fogo medeiro consumira parte de sua imagem de tal modo que sentia a possibilidade de, mais uma vez, voltar a queimar um potencial amor pela figura-pensamento da iminente e intermitente reprovação materna. Lígia, ainda rompendo a realidade do herói, fora, em seus 180° de distância medeira, a chave primordial para uma revelação secreta, implícita, uma epifania sem seu teor de efusão nauseante tão aparente em Lispector: se ele tivesse suas próprias plumas, isto é, sua própria integridade desprendida das amarras emocionais, morrendo fraco e nascendo mais forte qual uma fênix e rompendo a fina casca de seu ovo, poderia abraçar o voo da liberdade interna como um futuro-filhote, distanciando-se de seu passado-ovo: asas à luz da escuridão por que passara. “donde então votaria a brilhar a grande pássara vermelha sempre longe, eu mais uma vez sozinho. A menos que em mim os penachos finalmente despontassem, intensamente vermelhos, absolutamente asas” (MARANHã, 2016, p.15).

O conto finda-se com uma estranha pontuação: dois pontos. Sem a demarcação catafórica ou mesmo expondo o que aconteceria com o despontar de asas do médico. Ele pode ter voado de fato, fechando totalmente sua ruptura e fragmentação com a Totem, não mais dando pano à caracterização narrativa, já que alçou os ares externos. A marcação, entretanto, pode estar justamente na explicação dos períodos anteriores; com o libertar de suas plumas ao vento da existência, ele pode(ria) alcançar a brisa da liberdade, a qual o sustentaria para, não apenas outros amores, mas, também, para a quebra de reminiscências de penas que a Pássara nele deixou. Ou não.

O final aberto amplia as possibilidades de entendimento e a continuação fica a cargo do leitor. Como dito na explanação dos constituintes narrativos, o final pode ser explícito, elidido, ou mesmo inconclusivo, para justamente aumentar a reflexão e, conseqüentemente, o estranhamento no que diz respeito aos potenciais movimentos finais do herói-pássaro. Lispector também usava desse recurso para ampliar os sentidos e interpretação de seus textos.

Em síntese, percebe-se, até pela natureza poética, que os constituintes trasbordam suas classificações básicas, sobretudo o tempo e espaço – este abraçando o ambiente –, os quais se desmancham e distendem-se de acordo com a velocidade e intensidade dos pensamentos do psiquiatra à guisa do transladar dos fluxos de consciência. Como dito, a escolha por um narrador-protagonista amplia as

[Digite texto]



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

descrições subjetivas sobre os ocorridos, já que se narra à luz da pupila do narrador e com base no que mais tocou o íntimo da personagem.

Lígia, por sua vez, rasga a básica ideia de personagem secundário, embora seu maior ponto na narrativa seja sua existência cortante no ovo e placenta – já que a Pássara “o alimentava” – em que estava o herói; sem sua concretude imaterial, o rompimento não aconteceria. Pássara, em seu diametral ponto, é a personagem antagonista a partir da qual se formam os pontos de tensão na narrativa – embora também não tenha sua concretude diegética, ensejando o sentido de que sua presença está no imo do narrador. Notam-se, claramente, as influências de Lispector neste conto, tanto por essas características também serem saltantes nos contos claricianos como pela forma de narrar, optando pelo teor poético na diegese.

Concluída a análise do conto “Pássara”, parte-se ao entendimento de “Andante ostinato” e como os constituintes narrativos efetivam e distribuem seus sentidos no plano diegético.

5.1.2 Andante ostinato

Antes mesmo de se iniciar a leitura analítica, o nome desse conto chama e evoca o leitor a várias indagações, e a principal é a clara referência à teoria musical. O primeiro termo – *andante* – retoma o conceito de andamento musical, o qual, segundo Med (1996), é compreendido como “a indicação da velocidade que se imprime à execução de um trecho musical e a indicação da duração absoluta do som e do silêncio determinando precisamente o valor das figuras” (MED, 1996, 187).

Desde o princípio do século XVIII, os compositores clássicos italianos começaram a indicar os andamentos por termos como *allegro*, *adagietto*, *andante* entre outros. Um exemplo é o segundo movimento de *La catedral* (1921), de Agustín Pío Barrios, compositor e violonista paraguaio.

Figura 1 - La catedral partitura



Fonte: Mangoré, 2022, online.

Andante faz parte da categoria dos *andamentos médios*, dentro de 63 a 72 bpm (batimentos por minutos), ou seja, um “andamento pausado como de quem passeia”, segundo Med (1996); nota-se, ainda, ser uma pulsação próxima ao ritmo

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

cardíaco. Tal marcação é fundamental para quem for executar a obra, visto que o compositor, ao escrever a partitura, expõe, também, a velocidade da obra, ponto basal em uma interpretação musical; se o músico não seguir a indicação, a intenção artística do compositor será extremamente ferida, sobretudo por se tratar de um pilar tão significativo que é o andamento. Entendido o termo *andante*, voltam-se os comentários, pois, ao *ostinato*.

Conforme o estudo de Rawlins (2005), ostinato é entendido como “qualquer padrão melódico ou rítmico claramente definido que se repete persistentemente dentro de uma obra” (RAWLINS, 2005, p. 132). Trata-se de um recuso expressivo cíclico com um propósito bem demarcado; toda repetição musical acentuada carrega uma motivação, sendo enfatizar, criar uma espécie de mantra, entre outras. Por fim, esse pode ser visto em melodias – mais encontrado e perceptível –, ao longo da sequência harmônica e de células rítmicas.

Ainda sobre o ostinato, Alvarenga e Mazzotti (2015) afirmam que este

Deve ser relativamente conciso para que possa se adequar aos demais elementos da composição que soam concomitantemente, de modo que sua persistência, uma amplificação do discurso, seja reconhecida e os sentidos diversos da sua combinação com os outros elementos sonoros da peça sejam apreendidos (ALVARENGA & MAZZOTTI, 2015, p. 3).

Um exemplo é *A sagração da primavera – Historie du soldat* – (1913), de Stravinsky, que possui inúmeros ostinatos e uma certa vertente cíclica nas barras da pauta musical, gerando, no ouvinte, uma sensação de eco, repetição em reverberação, um som que vai, destoa e retorna ao seu ponto inicial. Segue um recorte dos primeiros compassos:

Figura 2 - Sagração da primavera

Fonte: Stravinsky, 2022, online.

O título do conto, portanto, retoma a ideia de algo em andamento, médio-lento e com sinuosidades cíclicas, pleonásticas, tal qual se configura a vida de Júlia:



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

um passo *andante* em constante obstinado. Neste primeiro momento, a vida da protagonista é narrada por uma voz externa, um narrador onisciente, o qual cava suas profundidades e as põe à mostra no trato diegético, o que, ao longo da narrativa, perfaz a ideia de que a mulher não teria voz ou poder de retratar sua própria vida, dando razão à escolha do foco narrativo.

Domingos sempre foram para Júlia um inferno cinzento. Não porque vazios, já que ela os preenchia razoavelmente com o que gostava – certo sossego, a leitura de calhamaços de jornais e revistas que lhe caíam à porta; a preguiça diante de um filme ou algum enredamento numa música; a comilança desenfreada; uma passeios por aí; ou as visitas que filhos e marido lhe impunham fazer. Essas ela detestava, porque na sua mente, em seu coração, domingos deveriam ser reservados somente aos prazeres recônditos. De obrigação – diferente de compromisso – não gostava mesmo, definitivamente, vontade de fugir. Reivindicava o direito de nesse único e cinzento dia poder ser só para si (afinal, quem pode?) (MARANHA, 2016, p. 32).

Ao longo de todo o conto, o narrador – externo à vida das personagens, portanto onisciente – traz uma forte marcação adjetiva aos domingos, e naturalmente ao contorno existencial de Júlia, a personagem principal: cinzento. “Domingos sempre foram para Júlia um inferno cinzento” (MARANHA, 2016, p. 32). Se se pensar, primeiro, na origem da cor gris, cinza enquanto pó, resto da queimada, dentro do *Dicionário de Símbolos* (2009), forma-se o entendimento que

[...]

extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida. Espiritualmente falando, o valor desse resíduo é nulo. Por conseguinte, em face de toda visão escatológica, a cinza simbolizará a nulidade ligada à vida humana, por causa de sua precariedade (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 2009, p. 247).

Nessa senda, os domingos trazem os resíduos internos, as cinzas de Júlia ao encarar a existência durante a semana, o que reitera o “direito de nesse único e cinzento dia” voltar-se exclusivamente para si, como forma de se reestruturar. Passando à cor gris, cria-se o símbolo do morno e estagnado, parado, sendo a mistura dos extremos, preto – ausência total de cor, perdição, pecado, morte – e branco – efusão, desprendimento, movimento, dinamismo. Encontrando-se no meio diametral dos extremos estados,

Na genética das cores, parece que é o cinzento que é percebido em primeiro lugar. E é ele que fica para o homem no centro da sua esfera de cores. O recém-nascido vive no gris. No mesmo gris que vemos quando fechamos os olhos (das *physiologische Augengrau*), mesmo na escuridão total. A partir do dia em que a criança abre os olhos, todas as cores a envolvem mais e mais. A criança toma conhecimento do mundo da cor no curso dos seus três primeiros anos. Habituada ao cinza, identifica-se com o cinza. **Quando se encontra no meio de outros seres e objetos, seu gris se torna o centro do mundo da cor, seu ponto de referência.** Ela compreende que tudo o que vê é cor. A predominância da cor no mundo das formas explica o

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã
mimetismo no mundo animal e a camuflagem no mundo dos homens
(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 248-249 – grifos nossos).

Assim, tomando como ponto de partida seu cinza interno em face da estagnação, Júlia possui uma vida, existência cinzenta, não apenas o domingo. O que a faz projetar um maior desconforto são os sentidos ensejados por esse dia. Na referência judaico-cristã, dentro do livro do *Genesis*, no sétimo dia após a criação – e a criação do homem –, Deus decide descansar, fazendo desse o dia de pausar os grandes afazeres e voltar-se a si, fatos não possíveis nos dias restantes da semana, e voltar-se a si é, desde Lispector, extremamente perigoso. Por essa razão, ela entretinha-se todo domingo – em ostinato – com coisas de que gostava, à beira do banal, próximo da compulsão – com comilanças desenfreadas – a fim de lhe apaziguar o inferno, a tensão, o peso cinzento dos domingos. Justamente por essa razão, “desejava o domingo ardentemente, temendo-o, contudo”, (MARANHã, 2016, p. 32).

Com o coração acelerado e levemente enregelado de quem empreende encontro proibido; a euforia recatada à perspectiva de poder imergir solitária e digna num espaço sem horas e sem cumprimento de afazeres, a própria Rainha Sabá (MARANHã, 2016, p. 32).

O proibido, o tumultuoso, senso de rompimento e ruptura: vontades censuradas pela moral e ética que, por vezes, batem à porta da consciência para um questionamento do prostrar-se diante das coisas. Júlia sabe que “as verdades do mundo”, os segredos internos são, na verdade, temporariamente mascarados com esses afazeres dominicais. Naturalmente, elidir uma vontade secreta cria um rombo no íntimo dos indivíduos e, com isso, edifica-se uma noção de busca ao encontro de algo, geralmente, inominável, além do campo lexical. Júlia teimava em tocar aquilo que almejava – mesmo sem saber ao certo – e, portanto, flertava com sua mais conhecida perda de algo particular.

Desse modo, teimosa, o que desesperadamente procurava, na desculpa de um dia, era uma singularidade há muito perdida – não sabia ao certo quando nem por quais escolhas fora se deixando pelo caminho. Definitivamente era ela, na superfície, a domingueira discreta que buscava com fúria aquela que um dia chegara a ser: ‘tão singular’. Às vezes, por breves instantes, encontrava essa mulher inteira, noutras não, mas buscava e buscaria, obstinada, essa outra (MARANHã, 2016, p. 33).

O domingo – cinza – seria seu provável único momento consigo mesma. Nesse único instante de autoencontro, Júlia buscava aquilo de singular que havia nela e que, por alguma razão, já não mais existe. Como se tivesse sido roubada, a mulher se procurava em meio a seu próprio rombo; buscava-se com fúria, quase que desesperadamente. O que encontrava, às vezes, eram os restos do que ficara de sua integridade ou, mesmo, diante de sua vontade de achar a Júlia de outrora, conseguia reconhecer-se, embora tal fato não fosse uma constância.

Fato é que Júlia censurava-se pela e para a família e desprendera-se de si, era a “escudeira de si mesma contra filhos e marido”, os quais sugavam – naturalmente sem saber – as vontades verdadeiras da protagonista. Neste instante diegético, o narrador relata que ambos, filhos e marido, “lhe abocanham o naco de si mesquinamente guardado para o domingo”; o uso do advérbio de modo



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

“mesquinamente” revela raízes axiológicas e valorativas por parte de Júlia, posto que o lugar de narração desse parte-se do interno da protagonista por sua natureza onisciente.

Assim, o efeito de sentido ensejado dessa escolha lexical é de que, unicamente pensando no bem-estar deles – em detrimento ao dela –, marido e filhos queriam-na para si, sem dar a vazão às mínimas pulsões de Júlia, que esta tanto guardava para o domingo, dia de estar consigo mesma. Constroem-se, nessa continuidade, três razões de o domingo lhe ser perigoso: primeiro, encarar-se; segundo, encarar as vontades suprimidas; terceiro, encarar a família junto às reverberações dos dois últimos pontos sobre esta.

No entanto, outro ponto, ainda no domingo, denotava-lhe sofrimento: o ápice de seu inferno cinza dava-se quando notava que o domingo tocava seu fim e que mais uma-semana-não-para-ela chegava. Qualquer estímulo que lhe fizesse recordar o término do domingo dava a ela uma extrema agonia, como a própria trilha sonora do Fantástico na televisão – um dos últimos programas aos domingos. A narração vale-se, neste instante, sobretudo, da ambientação psicológica da personagem, aprofundando e carimbando, ao longo do contar, os retratos da psique de Júlia.

Os finais de domingo que escorriam doloridos até as raias brilhantes da manhã, ao sol abençoado das segundas-feiras. Invariável, era esse o ápice do seu inferno **cinza**: Júlia não conseguia dormir nessa única noite da semana, a cabeça tempestuando, teimando em pe-nsar, refletir, questionar no farfalhar dos lençóis brancos, a res-/piração pesada dos sonhos do marido no canto, atormentada, injuriada, maldizendo o que então julgava ser o castigo por ter sigo tão egoisticamente ‘só para si’ e concluindo que ninguém em sã consciência ou em absorta inconsciência pode sair impune desse querer-se ‘intro e tão só’ (MARANHA, 2016, p. 33 – grifo nosso).

Nesse trecho, vale salientar o arranjo proposto por Maranhã (2016). Em um primeiro momento, ao separar a palavra “pensar” para estar na linha seguinte, a autora corta a sílaba em uma posição distante da convencional: “pe-nsar”, unindo as consoantes “ns”. Compreende-se, enquanto possível interpretação, que, ao teimar em conjecturar-se – e até perder o sono, símbolo da tranquilidade –, as formas básicas são fragmentadas desconstituídas do modo ortodoxo anteposto, e o mundo é revisto de tal modo a se considerar alterações do modo-padrão: o padrão da vida de Júlia era censurar-se em prol da boa construção familiar, e isso, aos poucos, é abalado.

Por fim, “res-/piração”. Assim como “pensar”, ao separar as sílabas de “respiração” para estar na linha seguinte, a autora fragmenta a palavra em duas: res e piração. A primeira, “res”, pode ser tida como um vocábulo latino, cuja significação dá-se por “coisa”, “algo”, do mesmo caso de “república” – *res* (coisa) e *publica* (pública), coisa do povo. O outro fragmento, intuitivo, é o ensandecimento, delírio. Unindo ambas as partes, forma-se a ideia de que, o marido, em seus sons noturnos, parecia um objeto, uma coisa para atormentá-la, “pirá-la”, seria ele uma “coisa da piração” – sobretudo isso sendo tudo após a descrição de questioná-lo no “farfalhar dos lençóis brancos, no breve sexo, de modo a vê-lo – de modo metonímico, pois seria a família toda – como um castigo por ser voltada a si.

Em continuidade, em um salto cronotópico da narrativa, a personagem decide atravessar um bosque denso, pantanoso, posto que, nas palavras do narrador

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

“a levaria ao dia e à frágil calma das coisas acostumadas”. Júlia queria sair do diário e constante mecanismo ao qual era pertencente – e quase como engrenagem principal. A personagem é revestida da ideia da fuga, lembrando de sua repulsa às obrigações e vertente ao distanciamento; tem ideia de se destituir de suas funções familiares em busca da contingência que pulsam nela, tal qual acontece com Ana, no conto “Amor” de Clarice Lispector, a qual vai ao Jardim Botânico após a percepção de que não vivera sua própria vida, mas, sim, uma vida escolhida.

O jardim é um símbolo do Paraíso* terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas.

(...)

O jardim aparece muitas vezes nos sonhos como a feliz expressão de um desejo puro de qualquer ansiedade. É ele o sítio do crescimento, do cultivo dos fenômenos vitais e interiores. (...) O jardim pode ser a alegoria do eu quando no seu centro se encontra uma grande árvore ou uma fonte (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 512-515).

O bosque vale-se dos mesmos atributos, porém traz em sua raiz uma significação mais tortuosa, fechada, de difícil acesso devido ao tipo de vegetação – no caso, folhagens internas. No que tange ao plano diegético de Júlia, destituir-se dos valores familiares momentaneamente poderia lhe dar forças extras para voltar à semana pacata, morna, de andamento *andante* e que, nas primeiras horas, iria maldizer, posto que tinha consciência da rotina, da vida cíclica e do obstinado em que estava.

Assim: precisava perder de vista o cotidiano obrigatório que a asfixiava, **jogada no caos do que chamava ‘si mesma’**, para voltar alegremente ao **invólucro do cotidiano** e atravessar a semana desejando o seu dia **cinza** todo seu, le dimanche gris, que com desespero amaldiçoaria no desaguar das primeiras badaladas do sino da igreja gritando em sons de ferro novíssima semana (MARANHã, 2016, p. 34 – grifos nossos).

Tudo era um grande obstinado nem melódico, nem harmônico, mas, sim, rítmico. O ritmo da vida de Júlia era constante, idêntico, sem dinamismos ao longo dos compassos; era uma pulsação de ações quase decoradas, e Júlia sabia o porquê disso: ações e reverberações da escolha. Assim como em Ana, do conto “Amor”, a personagem analisada sente o peso de suas decisões, já que, para se formar uma família, os indivíduos devem se moldar a tal novo estilo de vida e, assim, em muitos casos, dar mais voz a outro ser o que a si próprio. Júlia, em um momento de desatino, indaga, na manhã seguinte, se “talvez tivesse ido longe demais em sua luta por íntimos desejos” (MARANHã, 2016, p. 34).

Voltando-se ao resto da família, o narrador entranha-se de tal modo no universo denso de Júlia que narra com a valoração da personagem, isto é, que os filhos e o marido, desde cedo, drenariam a energia da protagonista de tal modo que, até no meio da semana, ela já estivesse sem potência de agir ou mesmo o mínimo de brio para dar continuidade à semana.

A eles – esses filhos, esse marido – na segunda, bem cedinho, destilaria toda a sua doçura de el. E eles aproveitariam felizes, famintos e barulhentos o seu momento de oferecimento cego, que sorveriam inteiro, até que pelo meio da semana, todo o mel em si devorado, começasse ele, Júlia, a amargar (MARANHã, 2016, p. 34).



Cabe ressaltar o modo com que o narrador se dirige à família: vale-se do pronome “esse” antes do substantivo. Os pronomes demonstrativos têm a função de demonstrar espacial ou temporalmente algo no instante enunciativo, também chamados de “dêiticos”. No entanto, ao usá-los, além de separar e distanciar os filhos e o marido mais ainda da protagonista, cria-se, também, um rebaixamento, como se estivessem em uma posição distinta da mulher.

Acerca das categorias narrativas como um todo, até neste instante, o tempo e o espaço são fluidos, rápidos, breves, dando maior abertura ao ambiente e aos posicionamentos internos da personagem por meio do contorno dado pelo narrador – onisciente e distanciado da diegese, narrando “de cima”. É importante ressaltar o fato de as personagens secundárias – filhos e marido – não possuírem um nome; estes não são considerados na narração por suas características, mas, sim, por suas ações. Sobre eles, vale reforçar a ideia de que não são os antagonistas; o fator contrário está na própria percepção de Júlia em relação à família. Embora esses tenham rastros de antagonistas, eles são projetados por Júlia.

Ao analisar a ação do narrador até a metade do conto, é possível observar a presença das reticências como mecanismo de transposição do foco narrativo e seus sentidos nele contidos. Com essa marcação, faz-se necessário mencionar a mudança do foco narrativo, que, até então, se configurava por meio da terceira pessoa, um narrador onisciente e distanciado da diegese, e após a reticências, o foco passa para a primeira pessoa do discurso.

Acerca desta mudança, percebe-se que, no conto, o processo de escrita da autora cria e consolida uma imagem dotada de expressividade e o discurso mantém sua força diante dos fluxos de consciência, que, a partir da transformação do foco narrativo, tornam-se mais intensos e rápidos, as ações da personagem Júlia acompanham o ritmo, por exemplo, ao beijar repetidas vezes a bochecha do filho, fazer sexo com o marido, preparar a comida, tudo isso em seu cotidiano, que no final de cada “expediente” da vida, se sente ninguém, o peso das escolhas a faz morna por não ter poder de reação, assim como observado em “sinto-me meio alheia, meio outra vivendo em mim” (MARANHA, 2016, p. 35). Dessa forma, o ritmo reiterado das ações traz ainda mais força para o sentido da figura musical do “ostinato”.

Nesse sentido, Júlia tem ciência de suas escolhas, e tal ponto fica extremamente às claras com a alteração do foco narrativo. Diferentemente de Ana, que entende seu propósito e volta para sua família – voltou e escolheu a família por amor – Júlia parece conformada com sua situação fria, morna, cíclica, sem dinamismos grandes. Tudo indica que Júlia se resignou e aceitou o mais do mesmo, sem ter uma esperança de alegre.

O clímax dá-se no instante em que ela ganha voz, porém, pode-se notá-lo como anticlímax, invertido, sugado para dentro, por demonstrar seu mais profundo descontentamento e apatia quanto à situação. O desfecho não finaliza sua enigmática e acinzentada situação, já que tudo irá se repetir em um andamento lento e repetitivo.

Abordados os principais pontos das categorias narrativas e seus efeitos de sentido ao longo deste conto, parte-se para a próxima seção, na qual se analisa o conto “Distopia”.

5.1.3 Distopia

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

De acordo com a etimologia da palavra *distopia*, vê-se em sua composição *dis* (ruim), *topus* (lugar) e, no conto, logo observa-se um caráter altamente descritivo do narrador sobre o espaço urbano em que o personagem se encontra, que, por sua vez, é o próprio leitor. A descrição, de acordo com o narrador dá vida à cidade como se fosse um organismo vivo: “a cidade ruge abaixo, obscena e feroz. E você não vai. Fica. Distendido em menções de afeto eletrônico, mendigo faminto de acenos e aproximações, medo pânico de avançar” (MARANHã, 2016, p. 26).

O título enseja a representação não apenas geográfica, do caos e da ruptura com o mundo idealizado – utópico-, mas também passa a ser descrito como distópico por meio da ambientação construída e dotada de sentido. O ambiente, nesse momento, se configura como aspecto interno da personagem, cria-se o sentido, não apenas do caos externo, denotativo, mas do íntimo da protagonista e sua desidealização da própria vida como processo de desistência da própria existência. O mundo concreto passa à camada do estado de alma da personagem, inconsistente e metafísico, há passagem da descrição do espaço para o prisma da ambientação.

Tendo em vista a descrição acima da cidade, a leitura faz retomar a etimologia da palavra inicialmente apresentada. O lugar de fato distópico em que o personagem se encontra parece ser um cenário que oferece uma qualidade de vida baixa, o foco nos detalhes ambienta o leitor no seu próprio espaço como personagem principal. Esse movimento narrativo proporciona ao conto o lugar do narrador como heterodiegético, ou seja, ele está fora da história, mas proporciona ao leitor o protagonismo, ao invocá-lo com o termo “você” durante os acontecimentos.

A descrição do espaço encontrada no conto enseja sentidos, dessa forma, observa-se esse teor altamente descritivo constrói o caminho o qual permite que o cenário tome sobre si, sobre sua materialidade, a ambientação. Esta camada se liga intimamente à personagem, aos seus estados internos que se configuram no ambiente. Este abrange muito mais aspectos sociais do que a caracterização física simplista do espaço narrativo. Dessa maneira, em relação a essa ambientação, Gancho (2014) explica que ela “pode ser descrita como o lugar carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas onde vivem as personagens” (GANCHO, 2014, p.27).

No discurso clariciano, pode-se observar o plano da ambientação, os sentidos que esta carrega e os estados internos das personagens, como ocorre no conto “Amor”, na obra *Laços de Família* (1960), o espaço do Jardim Botânico deixa de ser caracterizado fisicamente, e a ambientação toma conta de Ana, ou seja, o espaço torna-se uma categoria mental, subjetivado e está inserido internamente e não externamente na personagem. Dessa maneira, há nesse momento, a representação do mergulho no próprio interior, o contrato consigo mesmo, assim observado por Chevalier (1999), o jardim remete “à longa evolução psíquica que alcançou a riqueza interior” (CHEVALIER, 1999, p.515). O sentimento íntimo de Ana se mescla com o espaço do jardim, de maneira que este se reverbera em um estado de alma da protagonista.

Em “Distopia”, a visão proporcionada pelo narrador por meio de sua diegese confere ao leitor sentimentos de que aquela vida que está acontecendo no momento é carregada de incertezas, insegurança, desesperança e solidão. O valor de impotência da personagem perante o mundo e ela mesma abre espaço para vulnerabilidades, que são portas de entrada para seus vícios. O álcool, a inquietação e a falta de esperança do homem moderno são detalhes que despertam no leitor uma



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

sensação de que há uma doença sem cura que cresce constantemente em seu íntimo, que explora sua subjetividade por meio de uma onisciência intrusa do narrador.

Chegou fóbico, muito medo, medo de morrer, metamorfoseado num rato de farmácia pesquisando com o balconista os melhores engodos vitamínicos, jeitos de doer menos, a panaceia de não morrer. Tanta coisa ainda. Arremete-se no elevador do seu prédio como um sobrevivente, vai mitigar o dia, inferno de carros e perigos lá embaixo, você chega redimido, um sobrevivente ao silêncio e imobilidade do seu apartamento como bolha à parte do mundo (MARANHA, 2016, p. 26).

Diante da técnica de descrição e da construção da personagem, observa-se também no conto e no discurso de Maranha um encontro com o estilo clariciano ao se tratar do tema cotidiano, da vida inserida em um sistema cíclico de melancolia, perda existencial e exploração dos sentidos. O teor literário provoca uma ruptura na detonação das palavras, a narrativa poética observada tanto em Clarice Lispector quanto em Vanessa Maranha faz perceber além do caráter plurissignificativo das expressões, dando ao conto uma leitura imagética dotada de simbologias e formas, que amplificam o discurso. A personagem se afunda constantemente, vive em um estado de resignação, ou seja, parece aceitar a morbidade do seu trabalho, de sua casa e de sua (des)vivência como observado em:

Como foi mesmo que chegou a tal ponto? pergunta-se, finais de semana zanzando pelos corredores refrigerados de shoppings centers, estupidificado na fila do cinema, um megabalde de pipocas com cheiro azedo num braço, o copo de meio litro de refrigerante no outro para ver um filme qualquer que na próxima semana será completamente esquecido. Você entrou fundo na onda da novidade e do descarte. Você cria movimentos mínimos de sobrevivência, que, do contrário, morte. Como se a vida fosse uma estrada longuíssima e previsível (MARANHA, 2016, p. 26).

No fragmento apresentado anteriormente, é possível observar também que a personagem parece estar inserida em uma modernidade, assim como postulada por Bauman (2007), de liquidez e superficialidades. A luta apresentada pelo sociólogo e que pode ser observada no conto trata-se de um combate do ser humano para se manter inserido na sociedade contemporânea; dessa forma, o teórico afirma que o tempo flui, e o truque é se manter no ritmo das ondas, assim como a personagem entrou fundo na onda da novidade e do descarte, não para viver, mas sim para sobreviver.

Posteriormente, ao dar um tom inquietante à narrativa, o narrador expõe a personagem, rompe com sua onisciência, para mostrar que junto à melancolia vivida por “você”, a única companhia do ser são “as vozes” em sua cabeça, engendrando assim o sentido total da distopia. O momento serve para ilustrar o alto teor poético-descritivo na narrativa, o incômodo faz-se presente pelas sensações que acompanham a personagem à medida que o dia ou o tempo vai passando:

À noite, a sua companhia é a vodka e, nas noites lancinantes em que um nada lhe sobrevém quase arrasador, uísque duro, sem gelo. Em meio à zoada incessante, revolteia aos vícios, entorna a bebida dourada, vai ao charuto, mastigando e cuspidando fora aponta, bafora, volta ao uísque, gira, tudo se suja ao redor e dentro, entorna-se, a língua dormente, não há com o

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

que refrear a cabeça polifônica, quer escoar a dor, encontrar eixo, o ardido do tabaco magoando a garganta, o álcool queimando o estômago, todo virado nos pensamentos, coisa ruim em si. Há algo inclemente dentro de você, feito de pontadas, o martelar incessante, a mesa respingada de bebida, salpicada de tabaco e cinzas, algum pó branco cheirando a morte ou mijo, talco anestésico vindo da caldeira do diabo, de vidro moído a acetona, de maisena a sapólio radium no meio da porcaria que o suja ainda mais, em ânsia, os intestinos se revirando sem controle, olhos esbugalhados, o entretanto lancinante. Noites adentro. (MARANHã, 2016, págs. 27-28).

Ao analisar o conto pela lente dos constituintes narrativos, percebe-se que o tempo e espaço da narração se configuram lentamente, pelo fato de o narrador focar nos detalhes interiores do ambiente e da própria personagem, dessa maneira o papel do narrador é essencial não apenas para narrar, mas para reverberar os dramas em relação ao papel da personagem.

Mencionado o estado de lentidão da narrativa nos momentos de discorrimento do narrador, o ritmo se rompe a partir do momento em que o movimento é inserido, o espaço com o discorrer do teor descritivo amplia os seus sentidos, reascende suas ideias, dando a sensação de uma amplitude do relevo espaciotemporal, que naturalmente enseja a significação de gradação e vagueza. Isso se revela em: “você caminha pelas ruas velhas do centro da cidade, o percurso diário para o emprego que odeia e só hoje se dá conta da miséria humana que sempre esteve ali, mas que você não via” (MARANHã, 2016, p.28).

Por meio da leitura e da análise do conto e do discurso poético de Maranhã, percebemos o uso de figuras de linguagem como gradação e aliterações, dessa maneira, o momento em que a personagem toma a decisão de adentrar ao hotel, os sons são gradativamente percebidos e crescentes, os sussurros, se transformam em gemidos e estes se alargam para gritos histéricos, à medida que se percorre as escadarias. Além disso, a aliteração acompanha o recurso gradativo por meio dos sons consonantais /s/, por exemplo em:

À medida que sobe sua escadaria suja, um autômato guiado por força suplementar que você desconhece, outros cheiros se sobrepõem aqueles ainda persistentes vindos do lado de fora e entram quase doloridos, quase corrosivos por suas narinas, assim como os **sussurros, gemidos e gritos histéricos nessa gaiola de loucos simulam perfurar seus ouvidos** (MARANHã, 2016, p.29 – grifo nosso).

No sentido estreito dos constituintes, observa-se que o momento clímax não se faz presente na narrativa e essa não materialização carrega sentido no conto. Dessa forma, vale destacar que esta não-apoteose confere um sentido de morbidade da vida, que é morna, cinza, horizontal, vaga e resignada.

Mas, são inúteis essas indagações para as quais você não encontra respostas. No fundo, na real, você não quer mesmo saber o que veio buscar. E sente que em sua vida cotidiana o mais que tem trilhado é fazer-se pedra, um coração escaldante por dentro que a qualquer hora acabará explodindo. E então, você lentamente dá as costas para o prédio sem cor, suspira fundo e vai embora em direção à sua vida de sempre, o fim do mundo um pouquinho adiante, sabendo, contudo, que um dia voltará (MARANHã, 2016, p. 31).



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

O desconcerto dá face ao caráter cíclico da vida cotidiana, que é completa de indagações existenciais e incompleta de respostas sobre plano concreto da existência.

6 Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi realizar um estudo, uma leitura interpretativa dos contos “Pássara”, “Andante ostinato” e “Distopia”, da obra de Vanessa Maranhã *Pássara* (2016) sob a perspectiva dos elementos constituintes da narrativa, de que modo estes se apresentam nos contos, os efeitos de sentido produzidos, os significados e as formas observadas na extensão diegética por meio da ótica desses mesmos componentes.

Além disso, a influência clariciana e o toque da narrativa poética foram encontrados por meio da pesquisa que perpassa o discurso de Vanessa Maranhã em seus contos lidos, interpretados e analisados. O modo como se delineia a escrita da autora francana faz com que a intensidade do discurso clariciano seja percebido e relacionado, de maneira que temas como a nulidade do ser, o existencial, a revelação nauseante, conhecida pelo processo epifânico em Clarice Lispector, combinado a representação do feminino e das diversas esferas distintas da expressão humana.

Por fim, o presente trabalho colocou em evidência e foco autores da contemporaneidade, no caso Vanessa Maranhã, de modo a desconstruir a premissa, quase aristotélica, de que a literatura hodierna, posposta aos três movimentos da Escola Modernista, não possui o peso e impacto literário que os artistas de outrora carregavam e traziam.

A leitura dos grandes expoentes da arte verbal é e sempre será fundamental, haja vista que representam o ponto inicial de tudo que a Literatura enquanto expressão se tornou e moldou – não há, em nenhum período aqui existente, a ideia de negar, elidir ou manchar a relevância dos textos clássicos; propomos, na contramão desse silogismo, uma soma: leiam-se, sim, os clássicos, visto que são o solo e alicerce de tudo que foi feito em termos literários, todavia leiamos, além disso, os contemporâneos, uma vez que são as árvores plantadas no substrato deixado pelos pioneiros da literatura universal.

Referências

ALVARENGA, Claudia Helena; MAZZOTTI, Tarso Bonilha: *Cota zero: um esquema sumário*. Rio Grande do Sul: Anais do SEFiM-Simpósio de Estética e Filosofia da Música, 2015.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, Antonio. *et all. A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18.ed. Rio de Janeiro: José Olympico, 2009.

DUTRA, Enio Moraes. *O mito de Medeia em Eurípedes*. Rio Grande do Sul: Universidade Federal de Santa Maria, 1991.

FIORIN, José Luiz de. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Contexto 2019.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 8. ed. São Paulo: Ática. 2004.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

IVAN, Maria Eloísa de Souza. *Um narrador e sua criatura: uma leitura do duplo em Um sopro de vida*, de Clarice Lispector. 2015. 156 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

LEITE, Lígia Chiappini M. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Para não esquecer*. São Paulo: Editora Ática, 1964.

MANGORÉ, Agustín Barrios. *La catedral*. Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/agustin-barrios-mangore/la-catedral>. Acesso em 10 out. 2022.

MARANHA, Vanessa. *Pássara*. São Paulo: Patuá, 2016.

_____. *Vanessa Maranhã: um percurso pela vida e obra da artista*. Entrevista concedida à equipe desta pesquisa realizada em 01 abr. 2022. Franca, 2022.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. São Paulo: Musimed, 1996.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. São Paulo. Nova Fronteira, 1982.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. In: BARROSO, Ivo (Org.). *O corvo e suas traduções*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

[Digite texto]



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

PIRES, Antônio Donizeti. *O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa*. *Itinerários: Revista de Literatura*, n.24, 2006.

RAWLINS, Robert. *Jazzology: The encyclopedia of jazz theory for all musicians*. Australia: Hal Leonard, 2005.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*; tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6. ed. São Paulo: Ática. 2004.

STRAVINSKY, Igor. *A sagração da primavera*. Disponível em: https://concursos.pr4.ufrj.br/images/stories/_concursos_PR4/edital-455-2017/Partituras/Clarone---Stravinsky---Sagrao.pdf. Acesso em 10 out. 2022.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Introdução. Tradução: Ana Luiza Silva Camarani. Paris: Gallimard, 1994.

WOOLF, Virginia. *Modern Fiction. The common reader first series*. Los Angeles: Green light e-books, 2012.

ANEXO A

Retextualização: entrevista com Vanessa Maranhã

Neste anexo, encontra-se a retextualização da entrevista feita com Vanessa Maranhã, em 01 de abril de 2022, em seu consultório particular. A entrevista foi idealizada pela professora orientadora desta pesquisa, Profa Dra Maria Eloísa de Souza Ivan, visando à construção consolidada do corpus e o enfoque dado nele. Segue, abaixo, a transcrição.

G: Gabriel

M: Mariana

V: Vanessa

G: Novamente, agradecemos por essa oportunidade de entrevistá-la, é um prazer estarmos aqui, vai nos enriquecer muito e acho que é a primeira vez em que existe um corpus específico sobre sua obra, né?

V: Sim, sim, eu já dei muitas entrevistas, assim, mas mais para a imprensa, alguma coisa para trabalho pontual para universidades, mas não para um estudo mais aprofundado.

G: E qual a sensação?

V: Ah maravilhosa! Eu me sinto honrada, porque, assim, eu sou “bicho de universidade”, eu adoro e acho que a universidade movimenta a gente, então me sinto super honrada.

M: Também sentimos!

V: Porque, assim, vocês sabem que santo de casa não faz milagre, né? Então, assim, eu tenho mais ressonância da minha escrita e retornos fora de Franca do que em Franca.

G: Isso é triste, né?!

V: É... mas é uma realidade! Você vê escritores assim... Saramago, por exemplo.

G: Sim!

V: Demorou muito para ser reconhecido em Portugal, né! Ele foi para as ilhas canárias, então a gente fala dos grandes assim que são reconhecidos mundialmente, mas aldeias...

M: Aldeias deles.

G: Inclusive, hoje em dia, no mundo da música Tom Jobim é mais reconhecido fora do Brasil do que aqui!

V: Exato! Imagino que exista essa geração que nem conhece...

G: É triste, muito triste! Bom, vamos nos reapresentar oficialmente: meu nome é Gabriel Pedro Lopes, tenho...vou fazer 21 anos agora em abril inclusive quero presente, aliás, e estou no último ano do curso de Letras! É um prazer o curso de Letras para mim, porque eu penso que a partir da linguagem que a gente organiza nosso caos

V: Exato!

G: Na medida em que conseguimos as palavras, não organizamos apenas nossa vida, mas o mundo, que foi até um ponto de nossa pesquisa do nosso artigo sobre “A maçã no escuro”, de Clarice Lispector. E... finalizar o curso ainda é bem ambíguo para mim, são muitos sentimentos envolvidos, mas eu apenas louvo e agradeço a Deus por essa oportunidade. Então novamente muito obrigado, viu, Vanessa! Fique à vontade, Mari!

M: Sou Mariana Martins de Alvarenga, também estudante do sétimo semestre de letras, e estou com 21 anos agora, e estamos muito felizes né?! Eu fico, assim, extremamente feliz e realizada de estar tendo, né, essa busca pela pesquisa, ainda mais com um tema, né, tão sensível para a gente, porque estamos, assim, desde o primeiro ano, né, com o pré-projeto, o artigo que nós fizemos, né?!

[Digite texto]



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

V: Vocês estraram em Iniciação Científica?

G: Não, infelizmente não.

M: É do curso mesmo.

G: O próprio curso oferece pesquisas.

M: Oferece pesquisa, e isso é ótimo!

G: Nossa, uma maravilha!

M: Então, nós temos todas essas experiências e estamos tendo essa, que é gratificante pra mim. Então fico muito feliz e agradecida! Vamos iniciar?

G: Fique à vontade, Mari!

M: Bom, então como a primeira, né, pergunta que nos veio em mente, assim, para introduzir toda essa nossa entrevista: quem é a Vanessa Maranhã?

V: Nossa!

G: Essa é uma referência a Antônio Abujamra, *o que é a vida?* Né?

V: Então, é muito profunda essa questão, é uma questão que a gente leva, sei lá, uns dez anos de análise pra responder, mas, assim, é... eu gosto de me autodefinir como uma, não sei se vocês conhecem esse termo, *polímata*: uma pessoa que tem vários interesses, só pra contextualizar, eu sou da psicologia, minha graduação é em psicologia e lá atrás, quando a gente trabalhava... eu cheguei a trabalhar com psicologia organizacional, então, que é recrutamento, seleção para empresa; antigamente, se você pegasse um polímata, que é uma pessoa, assim, que tivesse, por exemplo, uma formação... é formado em engenharia, teatro e gastronomia (risos), por exemplo, você ia falar assim: nossa, pessoa sem foco, pessoa...

M: Indecisa.

V: Não se definiu. Hoje isso, pra psicologia organizacional, é uma super qualidade, porque é uma pessoa com várias áreas, vários talentos, com uma flexibilidade cognitiva, isso sem entrar no autoelogio, mas eu diria que eu seja essa pessoa com muitos interesses, mas são interesses muito focais. Assim, eu sou de humanas mesmo, é... então, parto da psicologia, mas a literatura desde muito antes da psicologia – parto da psicologia em termos profissionais – e ao abraçar a psicanálise, hoje a neurociência, eu faço um entrelaçamento dessa questão literária com a questão de saúde mental, de organização do mundo e do ser pelas palavras nesse sentido. Então, quem é Vanessa Maranhã? Uma pessoa extremamente curiosa e inquieta!

M: Perfeito!

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

G: Bom, dando sequência, nossa segunda pergunta: e quem é a escritora Vanessa Maranhã? Como e quando “nasceu” a escritora? Você já tinha essa percepção desde criança? Como é que foi?

V: Sim! Acho que foi na palestra pra vocês que eu contei uma história quando eu li meu primeiro livrinho infantil, meu primeiro livro foi aos 6 ou 7 anos, a história do “Aladdin”, uma coleção que tinha da Disney, bem ilustrada, linda e com as historinhas, as fábulas deles lá, as releituras, né?! E eu me encantei com aquela possibilidade de ent... eu gostava muito da oralidade, minha avó me contava muitas histórias, mas a possibilidade de ler... eu lembro que, antes de saber ler, eu ficava frustrada, eu queria saber ler! Eu via as pessoas lendo e venho de uma família que as pessoas são leitores e me sentia muito de fora; então, quando eu pude ler, eu fiquei encantada com a possibilidade de entrar dentro daquela sinestesia, aquela sensorialidade que a escrita traz, que te carrega praquela mundo, que, em algum momento dos meus 6, 7 anos, eu falei assim eu quero fazer isso assim (risada). E aí, eu comecei a... criança ainda, né, então... porque a criança, estudando psicanálise, ela tem essa questão, não sei se vocês têm contato com criança, ela gosta de ouvir a mesma história várias vezes.

G: “Conta de novo”.

V: “Conta de novo”, ou assistir o mesmo desenho várias vezes eu brinco que a minha filha... eu assisti ao Rei Leão tantas vezes que, por fim, ela nem tinha a linguagem, eu assistia até em chinês, assim, todas as línguas pra poder (risada)...

G: Dar algo de diferente assim (risada).

V: É! Então, assim, a criança, ela tem essa questão que a gente chama de “disruptiva”, assim de ela não quer que acabe, então ela quer que repita. E aí, que que acontecia? o fim de uma história, de um conto, de uma fábula, contos de fadas era um sofrimento para mim, pensava: gente não pode! Viveram felizes para sempre?? (risada) Talvez a psicóloga já estivesse lá, né?!

G: Caramba! Profundo...

M: Verdade!!!

V: Não é? “E viveram feliz”?? Como assim?? “Felizes para sempre”?? Então já tinha esses questionamentos até filosóficos. Aí, que que eu fazia? Eu ficava inventando novas continuações, novos fina... nunca finais, na verdade, continuações pros contos de fadas; então, eu pegava...(risada) por conta assim, eu trazia pra hiper-realidade, hiper-realismo, né? Então, vamos imaginar que o príncipe ficou...perdeu a fortuna dele casado com a princesa, aí, ela mandando ele comprar Omo no supermercado!!! (risada). Desconstruindo (não entendi) que, né, intuitivamente, passou a ser um exercício de escrita. Então, assim, infelizmente, não tenho esse material guardado, assim, mas eu tenho essa lembrança e de alguns professores – eu estudei a vida inteira aqui no Pestalozzi – de alguns professores me elogiarem muito em termos das redações, e outros acharem um absurdo o que eu fazia (risada), entendeu? Tipo assim, como se fosse uma “profanação”, mas não era, sei lá, era o que eu queria

[Digite texto]



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

fazer; eu tinha um inconformismo com o fim das histórias, né? Então... então esse reconhecimento da escritora vem desse tempo, mas eu vou dizer, assim, que pra, assim, uma escrita mais sistemática, que eu me sentei pra escrever, pra finalizar um conto, né, começo meio e fim, crônica, foi a partir da faculdade de psicologia, porque... é... quando eu comecei a estudar Freud e a análise dele dos mitos, né, das... da... de como ele fazia esse entrelace com a literatura, não foi um processo racionalizado, foi um processo que eu comecei a escrever... acho que...

M: Criativo!

V: É, criativo! Sabe? Ele ligou um meio criativo em mim; e aí, o meu primeiro livro publicado foi em 95, chamado “As coisas da vida”, que é um livro meio que... eu renego (risada)

G: Sempre assim, né, sempre assim! (Riso)

V: Sabe, assim, não fica ajeitado eu fico quase... acho ruim; na verdade, assim, muito experimental, mas muito num formalismo muito quadradinho assim, sabe?

G: Você estava se construindo artisticamente?

V: Me construindo! Isso, isso! E aí, mas assim que eu acho que é uma construção tosca, mas vale, né?!

G: Claro, uai! O próprio Machado teve essas fases.

M: É o processo, né?! Faz parte do processo.

V: Então aí que foi minha primeira publicação e que teve um ponto de muito... que foi muito importante... aliás, antes dessa publicação, que foi uma autorização interna que eu consegui construir através de publicações no jornal aqui de Franca, no “Comércio da Franca”, que tinha.....tem ainda, né, só que agora é digital, mas, na época, era um suplemento literário, que eles disponibilizavam a publicação, e aí, a primeira publicação que eu fiz no jornal foi, assim, tem a Sônia lá, que é a velha, ela é dona do jornal e ela escreve muito bem e ela escrevia crônicas, e eu estava no auge lá psicologia – sou apaixonada por Freud – e aí, ela escreve uma crônica assim: Freud... como é que é? “Freud explica, mas não resolve”. E aí, eu escrevo uma resposta, mas quase um texto acadêmico, assim, um artigo; a ela, muito respeitoso, mas ousadia, eu tinha vinte e poucos anos, né, assim, respondendo à dona do jornal, poderia ser, assim, super mal-recebida, e ela amou o texto, ela falou: nossa! Eu quero que... – falou pro meu pai até – eu quero que você fale a ela que ela pode mandar quantos textos que quiser que ela tem um viés, aí, literário muito interessante, crítico, e aí, eu comecei a escrever no jornal com toda a liberdade para experimentar, isso foi essencial, porque, assim, você precisa do leitor para te balizar, não dá pra você escrever e ficar dando só pros seus amigos, porque seus amigos, por te amarem, ou pra serem legais com você, eles vão falar que tá legal; então, você precisa se colocar sob escrutínio mesmo, público. E aí, eu comecei a ter retornos, isso foi me autorizando internamente, porque não sei se vocês já viram biografias de escritores, muitos falam

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhá

que demoraram muito tempo pra se autodenominarem escritores, não é?! Como se não tivesse uma autorização interna pra isso, tipo assim: não me sinto escritor. Então, isso foi muito importante pra eu começar a publicar, ter a coragem de tirar da gaveta, receber as críticas... eu não recebia muitas, depois eu comecei a receber algumas críticas, que aí a minha fase clariciana – mas eu devo já tá comendo as perguntas de vocês – (risos) minha fase clariciana, quando eu comecei a ficar muito influenciada por Clarice, é... aí, eu comecei a receber o rótulo de “hermética”, que a minha escrita era hermética.

M: Bom, então, diante, né, de tudo... é... a nossa entrevista, nós, também queríamos te perguntar, né: o que muda para a escritora de “ontem”, do início de carreira e na Vanessa de hoje, que é bastante reconhecida?

V: Ah nossa muda demais, tanto que assim eu nem gosto de revisitar, ler, reler os textos antigos. Sim, porque se eu começar a mexer nos textos, eu vou desrespeitar aquele tempo, daquela Vanessa que eu era, não é? Eu não posso desrespeitar, porque aquilo tudo foi fruto de um contexto histórico, político, pessoal. É, então é, me dá agonia assim, sabe? De revisitar, reeditar meus textos, mas muda demais e muda e tem que mudar e tem que assim que é uma coisa Valter Hugo Mãe fala assim de a cada livro é uma nova aventura formal, estética, sabe assim, Claro que nós e eu falei isso na palavra de vocês, escritores, nós temos 2 ou 3 obsessões que nos acompanham vida afora, e quando você começa, por exemplo, a ler Clarice igual eu li, você entende quais são as outras obsessões básicas? Constructos, né? De quem ela é, foi subjetivamente como escritora. Mas eu tento me reinventar a cada movimento, publicação, movimento de escrita, porque eu digo que esse é o território da literatura, onde eu posso ser mais livre, onde eu não vou conceder, entendeu? Eu não vou fazer concessões aí para editor ou poque vende mais etc., porque onde eu sobrevivo é na clínica, é nesse outro trabalho, não território, onde eu posso ser mais livre, mais autêntica, é na arte, onde eu nesse lugar não faço concessão. Também não me levanto para o extremo. Uma vez eu participei de uma Flip; um autor que escreve na Folha de São Paulo falou assim que não escreve pensando em momento algum, leitor. E aí eu super discordo disso, achei de uma arrogância, eu entendo o que ele falou. Claro que você não pode ficar concedendo para o seu leitor, não é? “Ai vou falar isso porque é mais bonito, aí, porque politicamente”, não, não é isso. A escrita é um jogo, é um que depois você vai dando uma modelagem, mas o leitor é o nosso objetivo, não é? Eu digo que ele é parte da literatura indissociável, ele é a outra ponta da literatura. Sem leitor não tem literatura.

G: Naturalmente, tem-se o pressuposto de que a arte é: o autor conversando com o leitor; do contrário, o que adianta?

V: Não é? Aí fica uma coisa monólogo, uma coisa autocentrada, que não é o meu interesse. Assim, nos clubes de leitura dos quais muitas vezes eu participo há os leitores dos meus livros, que fizeram uma leitura conjunta para discuti-los e eu assisti, achei muito interessante. Muitas vezes, Gabriel e Mari, não é o que eu escrevi (risos), ou pelo menos a leitura, entendeu? Tipo assim, eles falam de algumas coisas que eu fico: “gente...”, e às vezes eu até descubro coisas sobre mim. Isso é muito interessante! Eu falei para vocês do nome do cachorrinho? Foi nessa palestra?



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

M: Acho que não.

V: Eu escrevi romance, meu segundo, que recebeu menção honrosa ao prêmio “Governo de Minas Gerais” e foi premiado antes de se publicar. Foi um livro que eu trabalhei muito, um livro bem festejado pela crítica, saiu no Estadão, com que trabalhei o Realismo Mágico dentro dessa perspectiva, é sul-americana mesmo assim do realismo fantástico. A personagem central é filha de um português e uma espanhola. Nele, eu meio que metáforizo essa coisa da descoberta da América. Eu faço alguma coisa nesse sentido e ela é uma menina muito solitária, porque os pais saíram do salazarismo, da ditadura portuguesa. Fugidos de lá, e nunca se abrigaram. Eles ficaram saudosos de uma Portugal idealizada e de uma Espanha idealizada, então eles eram europeus em Terra e que olhavam nos olhavam com muito desprezo como nativos, como negros. Assim miscigenados tal e essa menina, ela cresce muito sozinha. Eu coloco um cachorrinho na história. Que é um cachorrinho que um árabe para ela e eu coloco para o cachorrinho um nome aleatório. Me veio este nome: **Midraje** e esse cachorrinho, ele tem uma simbolização no livro de algo que veio salvar a infância dela, porque a infância dela com esses pais tão assim dissociados e voltados para o para a Europa, que desprezavam tanto esse lugar, não criaram um lugar para ela e o cachorrinho vem pra salvar a infância dela em termos afetivos. Uma leitora desse grupo disse: ah, Midraje é palíndromo de “jardim”. Olha o que o inconsciente da gente! Eu em nenhum momento eu pensei nisso; por isso falo dessa coisa do leitor. Eu, tanto leitora como escritora, gosto da escrita elíptica, que deixa uma parte para a sua criação. Não é didático, você não tem que explicar tudo, não é?

G: Exato! É a partir daí que a gente tem a criação do sentido; é como a “arte” nos afeta, nos quebra, assim como a própria Clarice tanto faz.

V: Em uma época, tive umas aulas com o Haroldo de Campos e Augusto de Campos, em São Paulo, na PUC. Ele e a turma dos construtivistas falava sobre a transliteração, não de tradução, transdução, falando muito da metalinguagem, dessa coisa do escrever sobre escrever e do leitor que escreve também imaginariamente no livro assim, então, eu sou muito signatária dessa tradução.

G: Bom, dando continuidade, Vanessa, quais são suas influências e referências? Claro que temos aqui Clarice, mas quais são as outras por trás?

V: Clarice, para mim, foi um espanto quando eu li. Eu li Clarice lá na época que da escola por conta dos vestibulares, mas não fazia muito sentido, não, sabe? Nessa época, por exemplo, eu gostava do Machado de Assis, os contos, eu achava uma coisa..., mas Clarice eu achava esquisita (risos). Achava estranho, não adentrava àquele território. Na USP de Ribeirão Preto, fui a uma jornada psicanálise análise, eles estavam tratando de Manoel de Barros e um outro fez uma sobre a angústia em Clarice Lispector. Pegaram até aquela última e única entrevista à TV Cultura, em que ela já estava doente, para falar da angústia dentro de uma perspectiva psicanalítica. Nossa, eu achei tão interessante aquilo tudo, aquela entrevista dele, o que foi. Comecei a pensar: “vou ler Clarice”, nossa... Aí, assim, na época eu fazia uma pós-graduação, essa na PUC e em São Paulo, eu lembro que eu comprei o livro “A paixão segundo G.H.”. Na ida eu li. Eu não consegui ir pra Pós porque era sexta e sábado, eu cheguei no hotel eu fiquei lendo o livro o final de semana inteiro, sabe assim, porque ele ressoava uma coisa que estava acontecendo na minha vida, um casamento, que eu precisava sair daquele casamento, que eu não estava legal, na segunda, não fui à aula, voltei lendo. Acho que o li umas 3, 4 vezes vou dizer assim que ele me ajudou a tomar algumas atitudes. Ele foi um processo analítico. Assim,

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

depois desse livro, eu fui ler tudo dela, tudo, inclusive fui ler, é os críticos, como Claire Varin, biografias dela, o que se escreveu sobre ela. Eu fiquei encantada com Clarice. Aí, inaugura-se algum momento em que o Caio Fernando Abreu falava, né? Que o escritor tem que ler Clarice, porque ela te captura, você começa falar igual a ela. Mas foi o momento em que eu comecei a ganhar mais prêmios, olha que interessante (risos). Deliberadamente, eu comecei mesmo a estar com os 2 pés na literatura, imitando Clarice, mas trazendo para uma voz autoral. Imitando eu digo não em forma, mas movimentos, sabe? Movimentos psíquicos emocionais. Clarice foi fundamental. Eu gosto muito dessa literatura mais intimista, embora goste muito de Machado de Assis, Gabriel Garcia Márquez, Ítalo Calvino – “Cidades invisíveis, para mim, é uma obra-prima – Borges, Virgínia Woolf. Tanto que comecei a ler Virgínia Woolf, depois que acabei de ler tudo de Clarice. Clarice tinha muito de Woolf, mas ela negava essa e outras influências. Ela, por exemplo, como é que você fala que “perto do coração selvagem” não tem uma influência assim, acachapante de James Joyce?

G: A construção da epifania, das personagens, a profundidade, angústia.

V: Quando eu me apaixono por um autor, gosto de ir percorrendo o caminho dele, entendeu? Por exemplo, aí depois, quando eu fiquei apaixonada por Clarice, eu queria entender quem a formou. Aí eu fui ler sobre esses 2 que ela tanto negou; depois fui ler o que ela nomeava mesmo, fui ler Tchekhov a partir de Clarice. Fui ler Katherine Mansfield a parte dela, os contos russos, Kafka, Dostoiévski. Acho que essas são as minhas referências, mas assim tem as referências mais contemporâneas, por exemplo, gosto muito de Marcelino Freire, é um interlocutor. Até nesse momento estou escrevendo um livro sobre luto e eu tenho tido uma mentoria dele para me ajudar, porque minha voz calou depois da morte da minha mãe. a voz foi embora assim e ao mesmo tempo, o luto fica operando, pedindo expressão, sabe assim? Então estou escrevendo alguma coisa nesse sentido e aí pedi ajuda dele. Então, dos contemporâneos. Gosto muito do Valter Hugo Mãe, Inês Pedrosa, portuguesa, Saramago, é muita gente (risos).

G: O próprio James, então, também seria uma referência sua?

V: Muito, aquela escrita dele, aquele final do *Ulysses*.

G: “Retrato do artista quando jovem” também.

V: Eu li esse em inglês. Difícil, são livros muito difíceis que pedem uma releitura. Um cara que eu gosto muito Raduan Nassar e ele não teve vergonha de falar que assim foi a partir de um livro, esqueci o nome do autor, o autor português a partir do livro chamado “A paixão”, que eu comprei recentemente, que ele escreveu “Lavoura Arcaica”, mas, nossa, é um livro maravilhoso. Ele escreveu 3 livros, depois foi largou mão, foi virar fazendeiros (risos) não tinha mais nada para falar com a literatura. Ele ganhou o prêmio Camões o ano passado, isso, porque ele não escrevia há 30 anos.

G: Muito legal! Agora sobre o processo composicional, dentro da criação do texto para prometer dito, como que nascem suas narrativas? Primeiro vem a temática? O que de fato suscita em seu coração.

V: Gabriel, quase sempre a partir de um incômodo. É uma dor, um incômodo, é uma coisa que eu não entendo. Tem um viés de terapeutização do sentido de construção de sentido para mim, aquilo que eu não entendo, que eu não, que não foi digerido. E aí, se eu não encontro sentido pronto - ou às vezes, eu nem quero encontrá-lo pronto, eu vou construir. É como se fosse um diálogo assim sabe que tem a ver com isso. Mas, por exemplo, eu fui convidada a escrever uma peça de teatro, fazer uma dramaturgia, que eu fiz na faculdade de maneira amadora, mas agora essa é uma do



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

ProAC e tem já um ponto de partida, o grupo, hoje, dramaturgia, não se considera mais uma autoria os atores participam da criação, então é um processo super diferente que eu tô vivenciando, eu estou vivenciando isso a partir de um tema, de uma ideia que não foi minha nem foi um incômodo que eu estou criando; é novo para mim, não é? Mas assim, normalmente dá um incômodo.

M: Ainda sobre o processo composicional. Essas ideias surgem randomicamente ou a partir de devaneios e reflexões?

V: Das 2 formas. O processo criativo ele não obedece a uma linha reta, mas ele obedece, talvez, a uma lógica. Então, assim é a é precisa ser algo sobre o qual eu fico implicada, não necessariamente somente em relação ao sofrimento e dor e angústia, mas que eu tenha uma implicação de entender aquilo de explicar ou de dar outra tinta ou de dar outro significado para aquilo nesse sentido, assim. Por exemplo, eu estou nessa fase desse momento de escrever sobre, sobre uma auto ficção, há um pouco de fantasia, há um pouco de uma voz infantil. Há um pouco do fantástico. É uma menina, que nasce morre, nasce, morre, nasce, morre, entendeu assim? Mas isso falando das fases do desenvolvimento e depois vai para a mãe como causalidade, como uma relação. E aí um lado meu falou assim, nossa, mas quando eu terminar esse livro, será que eu já eu vou ter me despedido finalmente? Assim, é como se eu não quisesse me despedir da minha mãe. Como se continuar escrevendo esse livro, por mais que eu fale das nossas brigas, nós éramos muito parecidas e batíamos de frente; um lado meu fala isso, mas se eu puser um ponto final, eu ponho um ponto final? Não, eu não ponho, não é? É, foi o meu lado infantil que falou isso, emocional, mas um outro lado veio, eu acho que veio até assim sonhando foi um sonho que eu tive, de um desejo muito grande de escrever fantasiosamente para sair de mim e sair disso, entendeu? Sair desse loop, então assim, eu acho que é um processo. Esse ano, eu vou me dedicar a finalizar esse livro, A dar a melhor forma para ele para me liberar, porque tem isso, um livro que você não publica. Muitos autores falam e eu e eu me ver assim, aí ele fica. Ele não te liberta, é como se fosse ficasse presa a ele. Preciso dar esse tchau-simbólico para minha mãe, porque ela continua dentro de mim e preciso de algo que me tire de mim.

G: Então, ainda sobre a composição estética, o que é mais difícil, Vanessa, dar início à narrativa, à construção das personagens – o que a gente, disse a personagem redonda, plana – ou mesmo exprimir nas primeiras palavras, aquilo que está no seu íntimo, em sua mente, e que, nessa continuidade, pede sua invasão, sua libertação a partir do sintagma?

V: O mais difícil é dar entrada. Eu costumo dizer é que é o tom, sabe o músico quando ele está buscando o tom pra entrada da música? é isso, porque, para mim, quando eu dou entrada e essa coisa é universal na literatura, que a primeira frase captura ou tira o leitor do jogo, não é ele se desinteressa, aliás, no primeiro período.

G: Lembrei de uma coisa. Desculpa, Vanessa. Como que começa “Paixão segundo G.H.”? Há uns espaços vazios, não há nenhuma; depois ela (Clarice) começa.

V: Ela faz isso, né? Depois tem vários livros, igual o “Água viva”, que ela termina com uma vírgula e isto continua. É verdade.

G: Isso cria um choque, uma vontade de dar continuidade à leitura.

V: De entender o que que é aquilo, né? O estranhamento!

G: Exato! O *ostranenié*, como diriam os formalistas russos.

V: Sim! Eu trabalho muito sob essa perspectiva... Então, eu diria que é o tom de entrada esse mergulhar na obra. Em oficinas literárias, a gente às vezes até ensina a

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

construção. Por exemplo, esse “Começo em mar” é um livro muito emblemático nesse sentido, porque eu começo com um projeto, é uma trilogia que eu fiz para falar do estar e do ser mulher no mundo. Ele começa por esse, vai para o “A filha de Mrs. Dalloway e Pássara. No primeiro livro, tem uma personagem-periférica que vai ganhando uma voz no livro assim, sabe, ela vai ganhar uma força e quase que ela toma um protagonismo para uma coisa muito importante, que é um tema de suicídio, que eu queria tratar, sabe assim. De repente, ela, se eu não tomo cuidado, ela envolve tudo e é muito interessante, porque são movimentos inconscientes.

G: Então, é como se a própria obra tomasse um rumo, uma vida?

V: Sim, é isso; ela toma, porque vai estar muito permeada pelo que eu estou lendo no momento, por onde estão meus interesses, por onde eu estou vagando naquele momento e a nós não somos um só, nós somos vários. Em vários momentos da vida. Por isso, vem a questão de respeitar aquele.

M: Você, não artista, mas a pessoa de vida própria, se afasta do texto durante esse processo de criação? Para que nem a trama, nem as personagens sejam “contaminadas pela subjetividade”? E é possível o artista dar esse distanciamento?

V: Eu não (risos). A minha produção é extremamente passional, ela é banhada pela paixão. O distanciamento que dou é muito mais técnico, ele é *a posteriori*. Então, por exemplo, depois da escrita, ou pelo menos daquilo que seja, um arcabouço da escrita, eu deixo, igual brinco, como um queijo que você deixa curando, que você deixa maturando, sabe? Ele precisa de gaveta, precisa de tempo; aí eu retorno; há momentos em que retomo e não me reconheço. Às vezes, você também perde o contato com o texto, se ele não estiver bem estruturado. Então assim, existe aquele momento em que você precisa viver o texto, você tem que entrar dentro dele, sobretudo romance, o conto não, este já é uma coisa mais rápida para mim, preciso pelo menos em 2 dias, iniciar e terminar, porque se não me dá ânsia, dá coisa ruim, sabe? Assim é como aquela coisa não acabado, agora o romance é um lugar para se viver, uma imersão, lugar imaginário, onde você vai viver por um tempo com aquelas personagens – é um sonho. Eu falo: você não pode perder contato com o seu romance, sair, ficar muito tempo longe dele, que depois você não retorna, você não volta para aquele lugar.

G: Isso me fez lembrar muito o que o Antônio Candido fala numa palestra chamada “direito à literatura”: Ele diz que a literatura é um sonho acima de tudo, é a permissão ao devaneio, e, da mesma forma que a gente acorda durante um sonho não consegue retomá-lo, penso que a escrita também deva ser assim.

V: Sim, ela tem aquele *timing* assim, sabe aquela coisa que de repente você perde. Já aconteceu de eu perder o *timing* e de eu me retomar numa coisa mais interessante, entendeu? Eu não tenho uma fórmula, existem caminhos e aí, geralmente eu aconselho que não se perca o contato com o texto. É igual a um livro que a gente está lendo também porque a gente entra. Nós, que somos seres passionais, entramos, abraçamos aquilo ali. Começamos a viver dentro. E se você ficar muito tempo sem lê-lo ou ficar lendo alguma outra coisa, você sai, você perde. Tem que começar de novo, não é?

G: Então vamos aqui à nossa nona questão :sabendo que Clarice Lispector é uma de suas influências e adentrando ao contexto da pesquisa, clariciana qual foi o seu primeiro contato com a escritora? Se bem que já houve uma resposta... Então, diante disso, qual foi o seu primeiro texto ou a sua primeira obra produzida a partir desse contato inicial com Lispector?



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

V: Ó primeiro texto, eu não vou te saber dizer, mas eu vou saber dizer o Livro. Escrevi em 95 um livro que não tem influência de Clarice, “as coisas da vida”, e aí eu só fui publicar de novo em 2003, que o jornal Comércio da Franca patrocinou uma publicação independente e que tinha relação com muitas das coisas que eu escrevia: devaneios, textos que eu escrevia para o jornal, experimentalismo formal o tempo inteiro e eu fui juntando e dando uma forma, sabe? tinha uma linha, um eixo temático, embora fosse extremamente fragmentário, vinha, também das questões do feminino, o que é bem clariciano, e o próprio “Pássara”, que foi escrito muito tempo depois, em 2017, o mas que retoma algumas coisas de Clarice.

M: Então agora a nossa décima pergunta, quais são os aspectos de sua vida que mais dialogam com a produção clariciano? Há uma obra da autora especial que tenha marcado de modo diferenciado?

V: Mas aí quando vocês perguntam aspectos da minha vida, em que sentido?

G: Eu colocaria o aspecto apoteótico, ponto máximo em que a leitura clariciano veio e te deu um soco no estômago e, a partir daí, esse soco se fez presente em sua obra.

V: Ah, eu colocaria paixão segundo G.H. Nossa, é porque a forma é muito importante para mim. Aquela forma e aquilo que ela abordava, que era algo da ordem do indizível.

G: Aquela atitude inumana mesmo, né?

V: Isso, inumana, de ir fundo do fundo de mesmo. Eu fiquei imobilizada, não conseguia fazer nada. Eu fiquei nele, mas assim ele foi muito interessante no ponto de vista de vida, porque depois dele, eu entendi aquilo que ela fala e que a psicanálise fala o tempo inteiro de que a gente precisa tomar cuidado a “terceira perna invisível”, né? Temos que tomar muito cuidado com a bengala que você vai tirar do outro, porque pode ser que aquilo sustenta o edifício inteiro e que né. Eu estava em processo analítico, psicanalítico, eu como analisada, aí que essa obra me abriu para entender o que eu usava de bengala, o que eu usava de desculpas, de terceira a pena invisível pra me manter. Mas por que que eu não podia manter em pé com as 2 e caminhando, mas que eu tinha por que eu estava numa tristeza? Então ele teve esse caráter mesmo. Clarice é inesgotável.

G: Bom ainda diante justamente disso, como que ela, a Clarice, toca a Vanessa?

V: Ela me provoca uma profunda comoção. Ela me comove. Estudando suas biografias, descobri, na época, que se acreditava que a gravidez curava enfermidades. A mãe dela estava doente e ela foi gerada com o intuito de curar a mãe; que responsabilidade para um bebê! Vir ao mundo para curar alguém e falhar nessa empreitada então aí que entendi as obsessões dela. Como fez muito sentido sobre toda a dor existencial de Clarice, ela carregou isso é dentro da ordem do inominado e que ela tentou dar nome o tempo inteiro. Ela foi buscando dar nome para essas coisas. Ela fez a análise com um psicanalista muito famoso na época, década de 70, Hélio Pellegrino. Clarice largou o marido para ficar com ele, que era completamente apaixonado por ela, tinha um forte encantamento por ela; Clarice ra lindíssima e havia um mistério nela.

G: Ela tinha um mistério, uma coisa soturna no olhar, né?!

V: Ela era muito exótica. Ela me comove nessa genealogia dela, como ela vem ao mundo e como ela caminha pelo mundo e acaba sendo engolida por isso. É algo que ela não superou. Ela tentou, ela fez uma obra magnífica a partir disso, mas você vê que não houve uma elaboração disso. Em uma o Marcelino Freire, ele nos colocou a em contato com o José Castelo, crítico literário, que entrevistou Clarice uma vez. Marcelino nos disse que Castelo, jornalista jovem que rascunhava literatura, descobriu

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

o endereço de Clarice e lhe enviou um conto de sua autoria para que ela o avaliasse. Ela liga parra ele, já que havia deixado o telefone, ela com aquele jeito seco e diz “você precisa ter mais coragem, rapaz, só escreve quem tem coragem” e desliga (risos). Futuramente ela já na fase doente, bem comprometida psiquicamente, morando com a Olga Borelli, ele consegue uma entrevista com ela. Pega antigamente os gravadores com fita. Jornalista, ele tira da bolsa e pode, quando ela vê o gravador, ele falou que ela teve um acesso. Ela começou a bater, xingar e bater no ar e a Olga Borelli chegou, conteve ela, a levou para dentro. Ele ficou muito assustado. Aí depois, ela volta, pega o gravador como se fosse um rato. Sai, volta sem o gravador com uma chave na mão, fala assim, “agora a gente pode conversar” (risos). É, então, assim, tem momentos da Clarice que ela que acho que ela estava já bem fora da realidade assim, mas “um sopro de vida”, “água viva” são obras primas.

G: Sim, e uma coisa que você falou, Vanessa, e é muito pertinente é essa questão de ela nomear o inefável, aquilo que não tem palavra, que não tem significação concreta na palavra. E tem um livro que é justamente o que a gente pesquisou no artigo, “A maçã no escuro”. É justamente essa busca do afásico tentar explicar algo a partir da linguagem e, no caso, as obsessões dela. Isso é totalmente pertinente e me lembrei também de uma vez em que Chico Buarque foi tentar conversar com Clarice (risos), ele surtou, “mas que mulher seca”. Ainda sobre suas ações, quando ela tinha um momento da inspiração, pegava qualquer coisa para escrever, até guardanapo. A intensidade dela não era apenas um pensamento, mas, inclusive, nas ações.

V: Exato! Catelo fala ela olhava, assim, ela caminhava em outras férias. Ela era começar, não tivesse aqui. Digo da comoção porque eu acho que trazia muito sofrimento pra ela; às vezes eu já me questionei entre escrever ou viver (risos). A escrita é extremamente solitária, extremamente. Ela vai nos confrontar o pior e o melhor de nós mesmos.

G: Se Lispector estivesse conosco e lesse essas obras, como você pensa que ela reagiria? O que ela diria sobre a escritora Vanessa Maranhã e para a escritora.

V: Nossa, Gabriel, ela era tão imprevisível que já me fez essa pergunta (risos). Eu não tenho ideia do que que ela falaria é porque ela era extremamente imprevisível, não é assim: onde você esperava um elogio em uma porrada e vice-versa. Então não sei. Eu acho que ela, ó, não é, eu vou ser muito condescendente comigo mesma, acho que ela elogiaria minha coragem (risos), porque coisas que eu já escrevi e lendo hoje até pelo mundo que a gente está vivendo essas tentativas de silenciamento, que a gente tá vivenciando, existem coisas que eu escrevi só porque eu escrevi na época em que eu escrevi, entendeu? que hoje, talvez eu não escreveria por medo, mesmo assim. E na medida em que a gente fica mais velho, a gente fica menos impetuoso, então, eu acho que ela, se ela tivesse que elogiar alguma coisa, ela elogiaria minha coragem. Em termos de elogio agora, o que ela fosse criticar, não sei que ela criticaria.

M: Bom, e você? Como descreveria suas obras?

V: *Working in progress*, sempre um progresso; assim, nada nas minhas obras foi, é milimetricamente projetada. Elas foram acontecendo assim, sabe? Por exemplo, essa questão da minha mãe. Fiz um diálogo, *A Filha de Mrs. Dalloway*: eu imaginei quem seria aquela filha que é tratada *Mrs. Dalloway*, da Virgínia Woolf e criei em cima disso. Já era uma questão assim, do adoecimento da minha mãe. Eu estava querendo entender a minha mãe para partir daquilo. então vem dessas perguntas. Então, são obras não lineares, de jeito nenhum, muito pautadas com o que eu estou vivendo, minhas indagações é. É uma obra bem formalista, que bebe muito das formas que



LOPES, G. P.; ALVARENGA, M. M.; IVAN, M. E.S.

bebe muito das sinestésias, de criar estados no outro, eu gosto muito disso, de criar estados, sim, também de existem momentos assim em alguns contos, ou mesmo romances meus que, quando eu preciso reler, eu falo, gente, eu estava inebriada, não precisava de droga nenhuma (risos), aquilo já é “chapante”. Então, é uma obra que se constrói, mas em nenhum momento ela foi pensada, racionalizada, muito mais um produto de emoção mesmo, sensibilidade.

G: Esta pergunta vai ser importantíssima para a construção do nosso corpus: gostaríamos de sua sugestão para estabelecermos uma leitura comparada entre sua obra e obra de Clarice, podem ser alguns contos, romance, enfim, o que você achar melhor, qual você poderia nos sugerir?

V: Eu vou falar dos meus 3 romances, vou dar uma sinopse de cada um pra vocês verem virem qual o que mais se encaixa. O primeiro romance é “contagem regressiva”. Esse romance meu foi um susto. Eu contei para vocês que eu fiquei finalista ao prêmio São Paulo de literatura, em que o Chico Buarque era finalista, mas em outra categoria. Mas eu fiquei finalista junto com Miriam Leitão, com Elisa Lucinda etc. Jamais esperava, sobretudo por ser o primeiro romance. Foi um livro que eu estava brigando com o masculino, eu queria escrever numa voz masculina. Tanto que depois que eu escrevi, eu pedi pro amigo da estadual de Goiás, professor de literatura, que ele lesse e falasse para mim se estava muito mulherzinha, porque a minha voz é feminina. Eu disse: “quero que você veja se eu estou pensando igual um homem pensaria”. “Contagem regressiva”, porque começa da velhice, um velho se auto interna num hospital psiquiátrico, porque ele não quer a chatice de um asilo. Ele prefere agitação de um hospício. A Juventude tem 2 páginas e a infância longa, que vai dar causalidade para aquela velhice. Aí o Alexandre, que leu, fala que a velhice é cinza, escura, tom sombrio. A juventude passa com um sopro e a infância solar, seu livro vai ficando solar, mas vai dando noção de por que que aquele idoso do início é a pessoa que ele é a partir das vivências da infância. O “Comércio em mar” fala do feminino, dentro do realismo fantástico, não vai ter uma comunicação direta com Clarice. E “A filha de mrs. Dalloway” vai tratar do feminino e das profundezas do feminino. Então, se vocês quiserem trabalhar romance, eu diria que seria ou “Contagem regressiva” ou “A filha de mrs. Dalloway. Agora, contos, talvez o “Pássara”. Então vocês avaliam se querem romance ou conto.

M: Bom, então por fim da nossa entrevista e de todas as nossas discussões, agora é a palavra é sua! Se faltou alguma pergunta nessa entrevista que você gostaria que tivéssemos feito a você e não fizemos, fique à vontade!

V: Olha, se tem uma coisa que sempre me perguntam em eventos, até em razão da mídia, do áudio-visual terem uma predominância na nossa época, se eu acho que a literatura vai acabar, eu acho que a literatura nunca acaba, porque a literatura não é só escrita, só grafia, ela vem da oralidade, vem dessa especificidade do narrar, contar, das histórias, do sentir então, é para a plataforma, mas eu penso que ela não acaba nunca, jamais vi ela é assim, ela é lastro do humano assim, humano em nós. O prêmio Nobel Joseph Brodsky falava que a estética, a apreciação estética você desenvolver um senso estético nos imuniza contra os encantamentos da do discurso demagógico. É por isso que eu digo que, assim como Clarice, não preciso ficar levantando bandeira, o que a literatura faz, gera no outro, é muito mais efetivo. O problema é outro ler, não é? (risos) A literatura não acaba, ela muda de plataforma e algo que eu não gosto desse reforçamento midiático de que “ai brasileiro não lê, ai não sei o que” esse

INQUIETAÇÕES E DESCOBERTAS: uma leitura de *Pássara*, de Vanessa Maranhã

estigma de que não se lê, tem muita gente lendo. Por exemplo, é nas livrarias, você vê a moçada lendo, você vê grupos de leitura.

G: Exato! Umberto Eco, quando foi explicitar o que é o Naturalismo, diz que essa escola literária traz a anatomia do caráter humano. Aqui, eu potencializo: a literatura demonstra a psique humana justamente por isso, por essa necessidade de a gente se comunicar, explicitar o que passa em nós. Eu penso que a literatura nunca vai acabar, porque é arte, a arte está na essência humana.

V: Sim, sim, e a gente precisa dela, porque ela é viés de simbolização, ela faz com que a gente saia de si e vá para o outro, ou vá para outras perspectivas, outros mundos, construa outros mundos. A literatura nos humaniza, nos irmana; ela é fundamental para a gente!

G: Vanessa, foi um prazer! Muito obrigado por essa oportunidade. Tenho certeza de que esse TCC vai ser incrível, sobretudo com a nossa entrevista. Obrigado por ter sensível para essa alma é que não apenas entendi, mas que está dentro da psique humana, dentro da perspectiva de que o ser humano não é apenas “casca”, órgão, mas, sim, alma. Então, obrigado por essa sensibilidade, pela oportunidade de estarmos aqui conversando sobre tudo! Que a arte sempre esteja em seu coração!

V: Eu que agradeço! Que esteja no coração de vocês também viram? Eu acho a Eloísa Ivan uma graça de pessoa, tudo que ela pega é um apostolado da literatura. E assim, vocês são exceção, de vocês sejam leitores sensíveis, aí a gente só tem que comemorar e eu fico muito lisonjeada por ser objeto de estudo de vocês. Estou à disposição! Muito obrigada!!!