

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

EDNÉIA MINANTE VIEIRA

**ESPAÇO E SUBJETIVIDADE NO ROMANCE
AOS 7 E AOS 40, DE JOÃO ANZANELLO
CARRASCOZA**



ARARAQUARA – S.P.
2018

EDNÉIA MINANTE VIEIRA

**ESPAÇO E SUBJETIVIDADE NO ROMANCE
AOS 7 E AOS 40, DE JOÃO ANZANELLO
CARRASCOZA**

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

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Santini

Vieira, Ednéia Minante
Espaço e subjetividade em Aos 7 e aos 40, de João
Anzanello Carrascoza / Ednéia Minante Vieira - 2018
137 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Juliana Santini

1. Literatura Contemporânea. 2. Literatura Brasileira
Contemporânea. 3. Espaço. 4. Subjetividade. 5. João
Anzanello Carrascoza. I. Título.

EDNÉIA MINANTE VIEIRA

**ESPAÇO E SUBJETIVIDADE NO ROMANCE
AOS 7 E AOS 40, DE JOÃO ANZANELLO
CARRASCOZA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Santini

Data da defesa: 25/04/18

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Juliana Santini

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara – SP.

Membro Titular:

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha

Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR
Campus São Carlos – SP.

Membro Titular:

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo

Universidade Federal de Goiás – UFG
Faculdade de Letras, Campus Samambaia, Goiânia – GO.

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

AGRADECIMENTOS

A Deus, por orquestrar cada passo dessa longa estrada, por ser a presença translúcida e a coragem de que precisava para continuar.

À minha mãe, Eva, por me incentivar e me dar forças nos momentos em que julgava não mais as ter.

À minha irmã, Irze, por ser a mão amiga a me conduzir e por ser os ouvidos mais atenciosos a me escutar.

A meu pai, Adelino, *in memoriam*, por saber que estaria orgulhoso de me ver chegar mais longe.

A meu esposo, Marcos, por compreender a minha ausência e por sempre ter uma palavra certa a me oferecer.

À minha orientadora, Profa. Dra. Juliana Santini, por acreditar em mim, por enxergar-me além do que eu mesma era capaz e por me direcionar carinhosamente nas trilhas percorridas.

À Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, pelas importantes indicações feitas na banca de qualificação.

À Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha, pela leitura atenta e pelos apontamentos fundamentais feitos na banca de qualificação e também na de defesa.

Ao Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo, por aceitar participar da banca de defesa e pelas observações feitas, contribuindo imensamente para meu trabalho.

A todos os meus professores da Pós-Graduação, por colaborarem com minha formação, fazendo-me adentrar em águas mais profundas.

A todos que direta ou indiretamente estiveram presentes.

*“Quem anda no trilho de ferro é trem,
sou água que corre entre pedras:
liberdade caça jeito.”*

(Manuel de Barros)

RESUMO

Ancorando-se nos estudos acerca da espacialidade literária, a presente pesquisa analisa como o espaço narrativo se configura no romance *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza, e de que forma as referências espaciais, ao serem percebidas sensorialmente, contribuem para a inserção da subjetividade na narrativa. A pesquisa, ao ter como objeto de análise o romance em questão, também reflete acerca do lugar que Carrascoza ocupa na literatura brasileira contemporânea, bem como questiona se a espacialidade explorada pelo escritor assemelha-se àquela que a crítica literária, comumente, aborda na prosa recente. Para isso, fizemos, inicialmente, uma breve contextualização das principais tendências na ficção contemporânea, destacando as reflexões feitas por Karl Schøllhammer e por Beatriz Resende, e pontuamos como o espaço narrativo se configura na contemporaneidade, remetendo às observações feitas por Regina Dalcastagnè, a fim de que, assim, pudéssemos pensar a respeito da inserção da produção carrascozeana nesse cenário. Após isso, aprofundamos nossa pesquisa nas teorias acerca do espaço narrativo, valendo-nos, inicialmente, dos apontamentos do antropólogo Michel de Certeau sobre os termos “espaço” e “lugar”, e de que maneira esses conceitos permitem uma análise mais completa quanto a essa temática. Também foram discutidas as considerações feitas por Maurice Merleau-Ponty acerca da percepção espacial realizada pelos sentidos, bem como as reflexões feitas por Ludmila Brandão a respeito das forças expressivas que o sujeito insere nos espaços, singularizando-os. Por fim, reportamos à teoria do fenomenólogo Gaston Bachelard quanto à poética do espaço, sobretudo no que diz respeito à configuração espacial da casa de infância, e ao conceito de cronotopo, postulado por Mikhail Bakhtin. Tendo as fontes teóricas como fundamentos e partindo da premissa de que a espacialidade carrascozeana enfatiza os espaços íntimos, domésticos, de forma subjetiva, destoando do espaço urbano amplamente explorado na contemporaneidade, analisamos a obra e mostramos como a espacialidade apresenta-se nas duas fases da vida (infância e meia-idade) do protagonista, evidenciando a maneira como os espaços são explorados e praticados de forma sensorial e corporal por ele. Com destaque aos espaços íntimos, a narrativa enfatiza a casa da infância, grande cronotopo a unir em um mesmo espaço dois tempos, e, ao ser lembrada e revisitada, contribui para que o protagonista reencontre a si mesmo. Por meio desta pesquisa, verificamos que a espacialidade e a subjetividade são os pilares do romance *Aos 7 e aos 40*, e, por isso, podem ser consideradas peças fundamentais para melhor entendimento da obra e da literatura de João Anzanello Carrascoza no cenário literário recente.

Palavras-chave: Espaço. Subjetividade. *Aos 7 e aos 40*. João Anzanello Carrascoza. Literatura Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT

Anchored in the studies about literary spatiality the present research analyzes how the narrative space is configured in the novel *Aos 7 e aos 40* by João Anzanello Carrascoza and in what way spatial references when perceived sensorially contribute to the insertion of subjectivity in narrative. The research have as object of analysis the novel in question and also reflects on the place that Carrascoza occupies in contemporary Brazilian literature as well as questions whether the spatiality explored by the writer resembles that which literary criticism commonly addresses in recent prose. For this, we initially made a brief contextualization of the main tendencies in contemporary fiction highlighting the reflections made by Karl Schøllhammer and Beatriz Resende and then we point out how the narrative space is configured in contemporaneity referring to the observations made by Regina Dalcastagnè in order that we could think about the insertion of the Carrasco-Zelaya production in this scenario. After this we deepen our research in theories about narrative space using the anthropologist Michel de Certeau's notes about the terms "space" and "place" and how these concepts allow a more complete analysis of this theme. Also were discussed the considerations made by Maurice Merleau-Ponty about the spatial perception realized by the senses as well as the reflections made by Ludmila Brandão on the expressive forces that the subject inserts in the spaces singling them out. Finally we refer to the theory of the phenomenologist Gaston Bachelard about poetics of space especially with regard to the spatial configuration of the childhood house and the concept of chronotope postulated by Mikhail Bakhtin. Having the theoretical sources as foundations and beginning from the premise that the carrascozean spatiality emphasizes the intimate spaces, domestic, of subjective form untying of the urban space widely explored in the contemporaneity we analyze the book and we show how the spatiality exhibit in the two phases of the life (childhood and middle age) of the protagonist evidencing the way in which the spaces are explored and practiced in a sensorial and corporal way by him. With emphasis on intimate spaces the narrative emphasizes the childhood house big chronotope to unite in the same space two times and when it is recalled and revisited, contributes to the protagonist to find himself again. Through this research we verified that spatiality and subjectivity are the pillars of the novel *Aos 7 e aos 40* and therefore can be considered fundamental pieces for a better understanding of the book and compression of the literature of João Anzanello Carrascoza in the recent literary scene.

Keywords: Space. Subjectivity. *Aos 7 e aos 40*. João Anzanello Carrascoza. Contemporary Brazilian Literature.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	<i>Aos 7 e aos 40</i> : a narrativa da primeira fase.....	29
Imagem 2	<i>Aos 7 e aos 40</i> : a narrativa da segunda fase.....	29
Imagem 3	<i>Caderno de um ausente</i>	30
Imagem 4	<i>Linha única</i>	31
Imagem 5	Capa da primeira edição de <i>Aos 7 e aos 40</i>	111
Imagem 6	Capa da segunda edição de <i>Aos 7 e aos 40</i>	113
Imagem 7	Primeira fase: narrativa em texto corrido (2013).....	114
Imagem 8	Segunda fase: narrativa entrecortada (2013).....	114
Imagem 9	Primeira fase: narrativa em texto corrido (2016).....	115
Imagem 10	Segunda fase: narrativa entrecortada (2016).....	116

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Espaços da fase da infância.....	81
Quadro 2	Espaços da fase do adulto.....	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 PERCURSOS E DIREÇÕES DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA.....	16
1.1 Carrascozeana: uma escrita tecida nos mínimos instantes poéticos.....	23
1.2 Transitando pelos espaços contemporâneos.....	32
1.3 Espaços íntimos carrascozeanos.....	36
2. PERCORRENDO AS TRILHAS ESPACIAIS.....	40
2.1 Entre espaços e lugares.....	43
2.2 Espaços percebidos.....	46
2.3 Adentrando a subjetividade do espaço.....	51
2.4 Explorando espaços, adentrando a casa.....	53
2.5 O espaço objetivado pelo tempo: o conceito de cronotopo.....	58
3 AOS 7: O MENINO, A INFÂNCIA E O ESPAÇO QUE O HABITA.....	63
3.1 Aos 7: o menino que permanece.....	63
3.2 Os espaços do menino – o menino em seus espaços.....	66
4. AOS 40: O ADULTO A CAMINHO.....	84
4.1 O homem à distância.....	84
4.2 O homem ecoando o menino.....	86
4.3 <i>Aos 7 e aos 40: o espaço derramado no discurso.....</i>	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	124
ANEXOS.....	135
ANEXO A – <i>Em Terra.....</i>	136

INTRODUÇÃO

João Anzanello Carrascoza, paralelamente ao ofício de redator e professor universitário da Escola de Comunicação e Artes de São Paulo (ECA-USP) e da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), tem se dedicado à escrita literária. Nasceu em Cravinhos (SP), em 1962, e estreou na literatura em 1991, com a publicação do livro infantojuvenil *As Flores do Lado de Baixo*. Após escrever algumas obras para esse público, lançou, em 1994, a coletânea de contos *Hotel Solidão*, premiado no Concurso Nacional de Contos do Paraná, e desde então não parou mais.

Posteriormente, o autor publicou mais de vinte livros entre infantojuvenis e de contos, como *O Vaso Azul* (1998), *Duas Tardes* (2002), *Dias Raros* (2004), *O volume do silêncio* (2006), com o qual foi ganhador do Prêmio Jabuti, *Espinhos e Alfinetes* (2010), *Amores Mínimos* (2011) – que lhe garantiram destaque na produção contística brasileira, bem como vários prêmios literários. Em 2013, estreou como romancista com a obra *Aos 07 e aos 40*, publicando, ainda, os romances *Caderno de um ausente* (2014), *Trilogia do Adeus* (2016) e *Tempo justo* (2016). Recentemente, foram lançadas algumas obras nas quais o autor explora a experimentação literária, como o livro de contos *Diário das coincidências* (2016), no qual houve contribuição dos leitores quanto ao tema estruturador do enredo dos contos; o livro *Linha Única* (2016), no qual os microcontos são estruturados somente em uma única linha, sendo esta organizada de forma não convencional, já que está disposta de várias maneiras na página; e, ainda, o livro *Catálogo de perdas* (2017) que alia à narrativa fotografias que representam as perdas anunciadas no texto.

Alguns de seus contos constam em antologias de diversos países, como França, Estados Unidos, Itália, Inglaterra, Suécia, América Latina e Índia. Em 2015, *Aos 7 e aos 40* foi traduzido (*A sept et à quarante ans*) e publicado na França, pela editora Anacaona¹.

Escritor de longa data, mas de recente reconhecimento. João Anzanello Carrascoza tem se dedicado à escrita há mais de vinte anos, porém, somente há alguns, tem recebido a atenção da crítica. A qualidade de suas obras aliada à conquista de diversos prêmios literários lhe renderam visibilidade e um olhar atento dos críticos de literatura, sendo considerado, atualmente, um dos grandes nomes na produção literária nacional.

Carrascoza é conhecido, sobretudo, por seus livros de contos, já que este foi o gênero mais trabalhado pelo autor. “Os contos de João Anzanello Carrascoza já foram apreciados por

¹ Editora francesa especializada em literatura brasileira. Foi criada em 2009 por Paula Salnot.

alguns dos melhores narradores da sua geração: Luiz Ruffato, Cristóvão Tezza e Nelson de Oliveira souberam captar aspectos relevantes da sua obra” (BOSI, 2006, s/p)². Atualmente, porém, o escritor também tem migrado das formas breves e adentrado o universo do romance. Pensando em seu processo de produção literária, “[...] a obra, que já era sólida em estilo no conjunto de contos, reafirmou-se nos romances” (MINAS, 2017, p. 11).

João Anzanello Carrascoza tem uma produção literária fértil e constante, lançando, anualmente, pelo menos um livro. Em virtude de seu vasto e rico trabalho literário, o presente estudo irá se deter em seu romance de estreia *Aos 7 e aos 40*, visto que, além de ser um marco na literatura do autor, ainda apresenta vários elementos constantes no conjunto de sua obra, bem como permite, por meio da análise de sua espacialidade, refletir acerca de sua posição na produção literária contemporânea.

Obra na qual o escritor se enveredou nos caminhos do romance, *Aos 7 e aos 40* é uma narrativa que foge da estrutura linear, já que, simultaneamente, são contadas duas histórias, que correspondem às duas fases distintas da vida do protagonista: a infância e a meia-idade. O livro, organizado como um díptico, é composto por doze capítulos curtos intercalados: os ímpares narrando os episódios do menino aos sete anos; e os pares, os de sua vida aos quarenta.

Reportando à terminologia de Gérard Genette, a narrativa da infância é feita por meio de um narrador autodiegético, ou seja, tem-se um narrador que relata suas próprias experiências como personagem central da diegese. Acerca desse tipo de narrador, Fernandes (1996, p. 106) pondera que:

[...] dentro dos narradores em primeira pessoa, o que mais intriga é o narrador que é ao mesmo tempo personagem principal. Aquele que faz um inventário de sua vida, um retrospecto, um levantamento, um balanço. Um acerto de contas com o passado. Não só testemunha de seu tempo, que isso o narrador em terceira pessoa também o é, mas testemunha de si mesmo. [...] o narrador então passa a ter papel do relator, mas um relator diferente, um relator de suas angústias.

Nesse sentido, a narração feita por esse tipo de narrador é testemunhal, visto que ele participa como personagem da diegese, porém, sofre o direcionamento de seu olhar, de sua perspectiva. Será, então, por meio desse direcionamento que o leitor conhecerá os fatos narrados. Em *Aos 7 e aos 40*, nos capítulos destinados à infância, o protagonista, já maduro, relembra os episódios marcantes de quando era menino e, devido a esse distanciamento

² A citação de Alfredo Bosi foi retirada do texto de apresentação (orelha) do livro de contos *O volume do silêncio*, de João Anzanello Carrascoza. Por isso, não há indicação de página.

temporal, narra os acontecimentos infantis subjetivamente, inserindo neles reflexões e avaliações que só pôde compreender com o decorrer do tempo, na vida adulta.

Já a narrativa da fase adulta é feita por um narrador que se faz heterodiegético, narrando em terceira pessoa a vida do protagonista aos quarenta anos. Nesses capítulos, o narrador conhece os sentimentos e emoções das personagens, a ponto de relacionar fatos, diálogos e sensações do homem aos de quando era menino.

Essa divisão entre os capítulos gera, portanto, um desdobramento do protagonista, uma dualidade e um espelhamento que podem ser notados desde o título do romance, até o dos capítulos espelhados: “Depressa”, “Devagar”, “Leitura”, “Escritura”, “Nunca mais”, “Para sempre”, “Dia”, “Noite”, “Silêncio”, “Som”, “Fim”, “Recomeço”. A dualidade transborda também na própria narrativa, quando um acontecimento da infância é ressignificado em um do adulto, quando algum elemento de uma das fases é ressoado na outra.

Esse espelhamento e complementariedade, além de ocorrerem em todos os capítulos, também são vistos no projeto gráfico e na organização da narrativa ao longo da página. Nesse sentido, os capítulos que narram a infância estão dispostos na parte superior da página e os que narram sua vida adulta encontram-se na parte inferior. Essa espacialidade gráfica, além de representar a separação das fases do protagonista, permite uma flexibilidade na leitura, já que possibilita ao leitor ler primeiramente os capítulos do menino e, posteriormente, os dedicados ao adulto, ou, então, ler concomitantemente um capítulo de cada fase, seguindo a disposição que se encontra no livro.

As páginas, impressas na cor verde, são divididas em duas tonalidades: um verde pistache para a narrativa do menino e um verde mais acinzentado para os episódios do adulto. Essa demarcação assume uma espacialidade significativa para a obra, já que separa os relatos, as fases da vida, ou seja, a identificação do protagonista. Dessa forma, percebemos uma acentuação na dualidade e espelhamento da obra também nos paratextos e em sua organização gráfica. Ressaltamos, nesse ponto, que a dissertação analisou a primeira edição do livro, de 2013, publicada pela editora Cosac Naify. O romance, após o fechamento da Cosac, foi reeditado pela Alfaguara, perdendo muitos elementos gráficos³. Há ainda o romance em formato *e-book* e nele também alguns aspectos gráficos não se apresentam.

³ Encontram-se, no subcapítulo 4.3, imagens das duas edições do romance *Aos 7 e aos 40*: a primeira edição realizada pela Cosac Naify e a segunda, pela Alfaguara. É importante ressaltar que na edição feita pela editora Alfaguara, a capa não apresenta nenhuma imagem, as páginas são brancas e também não há divisão dos capítulos em parte superior para a narrativa da infância e inferior para a da fase adulta; manteve-se apenas a organização

Além desse aspecto, outra questão que sobressai é a forma como o discurso está estruturado. O relato da infância é feito em parágrafos, em texto corrido. Porém, no relato do adulto, a narrativa caminha em direção à estrutura poética, pois é marcada pela quebra de frases e pela exploração de recursos visuais, assemelhando-se a versos.

Aos 7 e aos 40 apresenta, portanto, inúmeras questões que embasariam e justificariam diferentes tipos de análises literárias, devido não só aos elementos narrativos explorados de forma singular, como também à sua organização gráfica e enquadramento dentro da literatura nacional contemporânea.

Diante das múltiplas possibilidades de estudo que o romance em questão oferece, poderíamos optar pela análise do aspecto temporal, visto que, automaticamente, já pelo título da obra, seja esse o elemento que mais se destaque. Porém, o recorte da pesquisa, ainda que apresente algumas relações temporais, não priorizará esse elemento da narrativa, mas terá como foco a espacialidade que, aparentemente, não seria uma questão muito significativa no romance.

O presente estudo analisa como o espaço foi trabalhado pelo autor e qual a sua significação para a obra, a relação entre o espaço e as demais categorias narrativas, bem como de que forma os espaços no romance são subjetivados e apreendidos sensorialmente pelo protagonista. Dessa forma, refletimos como essas diferentes espacialidades corroboram uma análise mais profunda do romance e, assim, compreendemos se Carrascoza explora ou não as questões espaciais da mesma forma que outros escritores no tocante à contemporaneidade literária.

Para isso, dividimos a dissertação em quatro capítulos. Após esta breve introdução na qual se apresenta o escritor e a obra escolhida para análise, a fim de que possamos entender a trajetória literária de Carrascoza e sua vasta produção, o primeiro capítulo da dissertação, de cunho contextualizador e intitulado “Percurso e direções da literatura brasileira contemporânea”, faz um breve panorama das direções da ficção brasileira na atualidade, apresentando as principais características que a marcam. Destacamos as duas fortes tendências (realista e sensível) que a crítica aponta como expressivas na literatura recente no Brasil, especialmente as reflexões feitas por Karl Schøllhammer (2011) e Beatriz Resende (2008), e, na sequência, buscamos visualizar o enquadramento da narrativa de Carrascoza dentro desse cenário. Após pontuarmos esse aspecto, dirigimo-nos para a questão da espacialidade, apresentando, de forma geral, as referências espaciais mais recorrentes na

textual, sendo a fase, aos 7, escrita em texto corrido, e a fase aos 40, em as frases entrecortadas, assemelhando-se a versos. Para nós, o livro perdeu paratextos importantes com essa reedição.

ficção contemporânea e vendo se esses espaços podem ser identificados nas obras carrascozeanas.

Tendo sido feita a contextualização da ficção contemporânea e da inserção da literatura de João Anzanello Carrascoza nessa conjuntura, desenvolvemos o segundo capítulo intitulado “Percorrendo as trilhas espaciais”, no qual trazemos diferentes e complementares teorias acerca do espaço narrativo. A pesquisa parte dos apontamentos feitos por Michel de Certeau (1994) acerca de “espaço” e “lugar”, visto que, apesar de muitas vezes serem tidos como sinônimos, esses termos possuem uma importante distinção que embasará a questão espacial exposta na obra. Após o entendimento desses conceitos, dedicamo-nos ao estudo da espacialidade e sua relação com o sujeito. Nesse sentido, compreendemos, à luz da teoria da percepção de Maurice Merleau-Ponty (1999), que o espaço não é meramente uma referência objetiva, mas ocorre a partir da percepção sensorial do sujeito. Por isso, na espacialidade há aspectos que dizem respeito à subjetividade. Esse ponto é mais bem trabalhado com as reflexões de Ludmila Brandão (2002) a respeito das forças expressivas que atuam no espaço.

Fundamentado na percepção subjetiva do espaço, o trabalho detém-se, especialmente, na referência a casa, já que essa é uma das espacialidades em que a subjetividade está mais presente. Para desenvolver essa questão, são ressaltados os apontamentos feitos por Gaston Bachelard (1988) acerca do papel central que a figura da casa da infância adquire para o sujeito e como ela, a partir da teoria de Mikhail Bakhtin (1992), pode ser considerada um cronotopo, ao unir em uma imagem literária os aspectos temporais e espaciais.

Os apontamentos teóricos elencados no segundo capítulo oferecem, portanto, o alicerce para a posterior análise do romance *Aos 7 e aos 40*. Para que pudéssemos analisar a obra de forma mais detalhada, optou-se por estudar as duas fases separadamente. Assim, o terceiro capítulo da dissertação, intitulado “Aos 7: o menino, a infância e a casa que o habita”, fundamenta-se nos capítulos do romance destinados à fase da infância do protagonista, chamados de “aos 7”. O intuito é verificar quais são as espacialidades mais recorrentes na narrativa da infância e de que forma espaço e personagem estão imbrincados a partir da mobilidade do protagonista e de sua apreensão sensorial dos espaços.

No quarto capítulo, denominado “Aos 40: o adulto a caminho”, focamos a fase em que se narra a vida adulta do protagonista, ou seja, aos 40. Nesse capítulo, buscamos compreender a espacialidade expressa nessa fase e de que forma ela se diferencia da anterior. Assim como aos 7, aos 40 o protagonista também apresenta uma relação íntima e sensorial com os espaços, porém, a narrativa dessa fase é marcada pela referência à casa da infância, que será revisitada, sendo, pois, o elemento cronotópico a unir as duas fases e proporcionar estabilidade interior

ao protagonista. Os elementos analisados nesse capítulo são apresentados de forma que dialoguem com os da fase aos 7, permitindo-nos entender como a espacialidade é uma questão importante para a obra como um todo. Assim, com a análise das questões espaciais inseridas no romance *Aos 7 e aos 40*, conseguimos refletir acerca do lugar da prosa de Carrascoza no cenário literário recente.

A dissertação não pretende esgotar a discussão aqui iniciada, mas tem o intuito de, a partir da compreensão da literatura carrascozeana, servir de base para trabalhos futuros.

1. PERCURSOS E DIREÇÕES DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexo com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo.

Karl Erik Schøllhammer

Pensar sobre os percursos e as direções que a literatura brasileira contemporânea tem seguido é uma tarefa delicada. Pelo fato de ela estar em construção, estar acontecendo no momento, e também pelo número crescente de publicações⁴ fica difícil fazer um “mapeamento” daquilo que a caracteriza. Se, no cenário da literatura contemporânea, vemos que há uma multiplicidade de temas, estilos, formas, suportes e autores⁵, observamos também que, dependendo do escritor que se pretenda estudar, há uma carência de material crítico, como é o caso do escritor selecionado como *corpus* da presente pesquisa. São, pois, esses fatores que tornam o estudo da literatura recente um desafio.

Segundo Beatriz Resende (2008), apesar de a literatura brasileira contemporânea apresentar uma heterogeneidade, há alguns aspectos e temáticas em comum que podem ser visualizados.

Equacionando o tema da multiplicidade, cabe apurar o olhar sobre essas obras publicadas nas últimas décadas, o que fará com que identifiquemos que, dentro da diversidade, há certamente, questões predominantes e preocupações em comum que se manifestam com mais frequência. (RESENDE, 2008, p. 26)

Buscando apresentar os temas e características mais recorrentes na literatura brasileira contemporânea apontados pela crítica, reportamos os estudos feitos por Karl Erik Schøllhammer, no livro *Ficção Brasileira Contemporânea* (2011), e as reflexões de Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da Literatura Brasileira do Século XX* (2008).

⁴ Esse número crescente de publicação é, ainda, impulsionado por vários prêmios literários e festivais que promovem a difusão de escritores desconhecidos, bem como os já consagrados. Somado a isso, a estreita ligação, por meio da internet, entre tecnologia e mercado cumpre o papel de divulgação de novos escritores e suas obras.

⁵ Assim como podemos ler autores já conhecidos e consagrados pela crítica na literatura contemporânea (como é o caso de Rubem Fonseca, Luz Ruffato etc.), também podemos entrar em contato com escritores menos conhecidos.

Embora os críticos mencionados apresentem posicionamentos diferentes, muitos pontos são comuns a eles e nos ajudarão a compreender alguns aspectos mais gerais da narrativa atual.

Aprofundando a reflexão acerca da ficção contemporânea, discutiremos sobre a forma como, frequentemente, o espaço narrativo tem se apresentado atualmente, bem como suas principais características. Assim, ao observarmos como a espacialidade se configura na contemporaneidade, poderemos compreender como ela se apresenta na narrativa de João Anzanello Carrascoza, bem como seu “enquadramento” na produção nacional.

Segundo Schøllhammer (2011), o escritor contemporâneo é aquele que não se identifica com seu tempo e com os valores presentes, mas

é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. [...] Assim, a literatura não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 09-10).

Sob essa perspectiva, essa literatura tem um olhar voltado para o tempo presente, denunciando as mazelas sociais. A literatura recente, marcada pelas mudanças e transformações ocorridas no fim e na virada do século XX para o XXI, incorpora elementos do contexto ao qual está inserida. Segundo o crítico, muitos escritores voltam-se para problemas sociais diversos⁶, enfatizando os marginalizados, as minorias, abordando a corrupção, a miséria, a criminalidade e a vida conturbada nas grandes metrópoles, em uma demanda da presença. Isso “se evidencia na perspectiva de uma reinvenção do realismo, à procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 15).

Essa característica, denominada por Karl Schøllhammer de “reinvenção do realismo”, pode ser vista, segundo o crítico, em obras de escritores como Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Nelson de Oliveira e Fernando Bonassi, entre outros.

Para Beatriz Resende a literatura brasileira contemporânea apresenta três fortes traços característicos: a presentificação, o trágico e a violência. Nesse sentido, ela também identifica

⁶ “Vale destacar, entretanto, que essa relação entre literatura e violência social e/ou literatura e marginalidade já esteve presente na narrativa da década de 1930, não sendo, por assim dizer, exclusividade da atual narrativa brasileira, que a perpetua em tons realistas, segundo Antonio Candido, em “A nova narrativa” (1987). Também a pretensão de criticar o desequilíbrio social, não raro pelo olhar do marginalizado, volta a aparecer nas narrativas contemporâneas, mas agora ganhando contornos de inovação, sob uma vertente mais brutalista, que o crítico denomina de “realismo feroz” ou “ultrarrealismo””. (BRANDILEONE; OLIVEIRA, 2014, p. 26)

a reinvenção do realismo, porém, essa característica é denominada por ela como “presentificação”, o que, segundo a autora, seria:

[...] a manifestação explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado. [...] Há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que viveu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional. (RESENDE, 2008, p. 27)

Para a autora, como consequência dessa urgência, o escritor contemporâneo discorre sobre o homem cotidiano e as mazelas sociais que o afligem. Também o trágico é um elemento recorrente na visão de Resende. Entendido como “a tragicidade da vida na metrópole hostil que se estranha nos universos privados, circula na publicidade das ruas, cruzadas com rapidez, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, onde a violência urbana se multiplica ou se redobra” (RESENDE, 2008, p. 31), o trágico explora o espaço urbano das grandes cidades e se apresenta nas relações humanas, que refletem a angústia e a solidão das pessoas frente à inexorabilidade da vida.

Ligada a essa temática trágica, a violência, manifestada em diferentes formas (criminalidade, discriminação, exclusão, segregação, violência física e sexual, vandalismo), sobretudo, nas grandes cidades, é outro elemento recorrente na literatura contemporânea, de acordo com Beatriz Resende.

Vemos, nesse sentido, que os apontamentos de Schøllhammer e de Resende assemelham-se. Esse realismo, muitas vezes, é marcado por recriações da realidade marginal, com referências a bandidos, prostitutas, policiais corruptos, o que, segundo Alfredo Bosi (1975), poderia ser chamado de *brutalismo*. Essa vertente, também denominada de realismo feroz, impacta o leitor pela temática abordada e pela forma com que é escrita. “O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou pela Força. Não se deseja emocionar nem suscitar contemplação, mas causar choque no leitor [...], por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade” (CANDIDO, 1987, p. 214).

Dessa forma, o realismo contemporâneo valoriza, segundo Schøllhammer, o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística.

Por outro lado, segundo o crítico, “há claramente, na literatura e na própria crítica contemporânea, uma acentuada tendência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 107). Dentro dessa temática sensível, a demanda da

urgência, assinalada como elemento essencial do escritor contemporâneo, é trabalhada a partir do mergulho no cotidiano, no ordinário e no comum, que envolvem afetos e consciência subjetiva, podendo algumas narrativas apresentar traços autobiográficos. Nessa temática estão inseridos escritores como Adriana Lisboa, João Anzanello Carrascoza, Rubens Figueiredo, entre outros.

Essa tendência ao sensível apresenta uma sensibilidade da escrita, envolta, muitas vezes, pela melancolia, pela solidão, pela angústia, pela revalorização dos sentimentos íntimos, em tom intimista, na qual se enfatiza questionamentos pessoais e o mergulho interior⁷. Por isso, muitas vezes, podem ser observadas personagens que vivem um “não se encontrar no mundo”, fazendo, assim, uma busca por si mesmas.

As narrativas que pendem ao sensível são, comumente, escritas em primeira pessoa e, em algumas, os traços autobiográficos são fortemente expressivos, chegando a ter, muitas vezes, uma diluição entre ficção e não ficção.

Diante do exposto, de acordo com o crítico Schøllhammer, a literatura contemporânea é marcada, em linhas gerais, sobretudo, por essas duas tendências (realista e sensível)⁸.

Devemos pontuar, a esse respeito, que o presente trabalho não pretende corroborar com essa polarização, mas sim levantar a postura da crítica literária frente a essas tendências, que, frequentemente, aborda-as dessa maneira. Apesar de essas duas fortes tendências serem divergentes em alguns aspectos, não são excludentes, podendo um mesmo escritor permear as duas facetas (real/sensível) ou ambas aparecerem em uma mesma obra. Além disso, há outras correntes importantes na literatura contemporânea, como a memorialista, a de testemunho, a histórica. Apesar de Schøllhammer assinalar essas duas vertentes, ressalta que:

Entre essas duas vertentes parece haver, segundo alguns críticos, uma polarização constante (Lopes, 2007) que vem sendo inclusive aproveitada pela imprensa como um modo de apresentar a produção contemporânea por intermédio do contraste entre suas estéticas literárias. De um lado, haveria a brutalidade do realismo marginal, que assume seu desgarramento contemporâneo, e, de outro, a graça dos universos íntimos e sensíveis, que apostam na procura da epifania e na pequena história inspirada pelo mais dia, menos dia. Contudo, essa parece ser ainda uma divisão redutora [...]. A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e sensível; o exterior que opta por ressaltar a experiência subjetiva não

⁷ “Esse mergulho no cotidiano e nos processos íntimos que envolvem afetos básicos de dor, medo, melancolia e desejo aparece, assim, na literatura contemporânea, sem o peso do estigma que atingia a literatura existencialista ou psicológica das décadas de 1950 e 1960, pois agora a intimidade justifica-se na exploração dos caminhos do corpo e da vida pessoal, de seus recursos de presença e afirmação criativa, de dispositivos privados, numa cultura massificada, inumana e alienante.” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.117).

⁸ A crítica aponta que essas duas linhas são mais frequentes, o que não significa que só existam essas duas tendências na literatura contemporânea.

ignora a turbulência do contexto social e histórico. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 17)

Acerca dessa questão, vemos que o crítico destacou um ponto importante: essa polarização é aproveitada também pela imprensa – que apresenta e dissemina a literatura por meio desse contraste. Desdobrando um pouco mais esse aspecto, percebemos, a partir das pesquisas feitas para a presente dissertação, que uma dessas tendências, a realista, é frequentemente escopo de inúmeros trabalhos, o que possibilita ao pesquisador dessa linha de estudo uma importante fonte teórico-crítica. Diferentemente dessa, tivemos certa dificuldade em encontrar material que dissertasse sobre a tendência sensível – o que não quer dizer que se escreva mais obras fundamentadas na tendência realista e menos na sensível. Talvez (é uma hipótese apenas⁹), isso ocorra porque os estudos de literatura contemporânea referentes à linha realista sejam mais frequentes e, portanto, estejam mais disponíveis como material de consulta.

Além disso, encontramos outra dificuldade quanto ao estudo da tendência sensível na literatura contemporânea, pois muitas fontes bibliográficas, ao fazerem esse recorte, direcionavam essa tendência para questões pertinentes às formas do “eu” (escritor) que se apresentavam nas narrativas autoficcionais – o que foge do intuito do nosso trabalho. Podemos mencionar, como exemplo disso, o capítulo “Sujeito em cena”, do livro *Ficção brasileira contemporânea*, de Schøllhammer, no qual são abordados o retorno ao autor e a encenação do “eu”, com destaque para as autoficções e para os fortes traços autobiográficos que se evidenciam em algumas obras¹⁰. Ou seja, observamos que o crítico, ao desenvolver a linha sensível da literatura brasileira, direciona-se para aspectos correlacionados à autoficção ou às evidências do retorno do autor no texto¹¹.

Além das questões temáticas pontuadas anteriormente, a literatura brasileira contemporânea também apresenta características frequentes quanto à estrutura das narrativas. Para os críticos, a experiência que se consolida na literatura contemporânea é a da preferência por narrativas breves. Os minicontos, microcontos, crônicas, bem como os romances ancorados em capítulos curtos são recorrentes no modo de escrita recente. Para Schøllhammer

⁹ Esse aspecto foi levantado, pois, a partir de nossa experiência quanto às fontes bibliográficas acerca da literatura contemporânea, percebemos uma efervescência de trabalhos a respeito de temas referentes à linha realista.

¹⁰ Como exemplos da presença de traços autobiográficos na literatura contemporânea, destacamos as obras *Budapeste* (2003), de Chico Buarque; *O filho eterno* (2007), de Cristóvão Tezza; *Diário da queda* (2011), de Michel Laub.

¹¹ O que pretendemos expor é que, dentro da linha sensível, fala-se, sobretudo, acerca do autoficção e da procura por traços autobiográficos na narrativa.

(2011, p. 93), há uma “preferência pelos minicontos e outras formas mínimas de escritas que se valem do instantâneo e da visualização repentina, num tipo de revelação cuja realidade tenha um impacto de presença maior”, sendo, pois, reflexo da presentificação, da urgência marcante da literatura contemporânea, que é traduzida também por meio de concisão na escrita.

A esse respeito, Beatriz Resende salienta que:

A presentificação me parece também se revelar em aspectos formais, o que tem tudo a ver com a importância que vem adquirindo o conto curto ou curtíssimo em novos escritores, como Fernando Bonassi e Rodrigo Naves, ou nas pequenas edições para serem lidas de um só fôlego. Exemplo da força e do gosto pelos textos curtos pode ser encontrado no interessante volume *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizado por Marcelino Freire, onde Ítalo Moriconi, em microprefácio, apresenta o gênero: “É no lance do estalo que a cena toda se cria”. (RESENDE, 2008, p.28)

Esse aspecto, segundo Schøllhammer, também se justifica porque, de certa forma, a literatura adequa-se à era digital. Ou seja, em meio à difusão de obras (integrais e parciais), as narrativas curtas oferecem maior dinamismo.

Como resultado da diversidade contemporânea, percebemos também a frequente prática do hibridismo.

Em literatura, o termo híbrido designa, em geral, **textos que rompem as fronteiras dos gêneros**, transgridem as normas formais estabelecidas e aparecem como produtos de uma combinação, fusão, mistura ou aglutinação de elementos diferentes. Embora esse tipo de texto, segundo alguns teóricos e críticos, exista desde a antiguidade sua presença progressiva e até mesmo sua proliferação nos séculos XX e XXI fazem com que ele possa ser **considerado uma das marcas da literatura contemporânea**, ou da literatura pós-moderna, como querem alguns. (KRYNSKI, 2012, p. 230, grifo nosso)

O hibridismo, como bem apontou Krynski, não é um elemento novo ou exclusivo da literatura do século XX e XXI, pois pode ser visto em diversas obras de vários períodos literários. Porém, por ser uma prática muito recorrente na literatura contemporânea, podemos considerá-lo como uma das marcas do fazer literário recente.

A “arqueologia do saber”, e a dialetização das diferentes formas de representação literária nos informam que a prática da hibridação decorre de uma vontade de integrar ao corpo romanesco novas quantidades de saber, novos meios de representação que devem se medir com a potência do discurso e os posicionamentos inéditos do sentido. É, pois, híbrido tudo o que o discurso dá a ver e no que pensar, no limite de suas manifestações em suas incongruências temáticas e formais. (KRYNSKI, 2012, p. 233)

O hibridismo, portanto, pode ocorrer de várias formas, rompendo a fronteira de muitos gêneros, fazendo uso de diferentes suportes ou linguagens, como romance-reportagem, romance-ensaio, por exemplo. Também podemos observar nessa prática um diálogo entre a literatura e a linguagem visual, cinematográfica, da publicidade, da internet. Esse diálogo entre diferentes formas, linguagens e suportes (ou a junção desses aspectos literários e não literários) diminui a fronteira, os limites entre os gêneros.

A prática frequente de formas híbridas e o experimentalismo formal explorados na literatura recente, de acordo com Florencia Garramuño (2014, p. 92), “evidencia uma condição de estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que está nela acontecendo.”, já que, na arte contemporânea, vemos “grande quantidade de movimentos e gestos de estética contemporânea que exploram formas diversas de não pertencimento” (GARRAMUÑO, 2014, p. 91). Nesse sentido, segundo a autora, a arte contemporânea – e sua literatura também – é marcada por uma inespecificidade, por um desenquadramento, pois rompem fronteiras entre gêneros, explorarem limites e não pertencem a campos e designações estabelecidas, campos e formas.

Numerosas práticas estéticas contemporâneas produzidas no Brasil e na Argentina¹² nos últimos anos exploram uma estendida porosidade de fronteiras entre territórios, regiões, campos e disciplinas na produção de diversos modos do não pertencimento. A articulação de textos com correios-eletrônicos, blogs, fotografias, desenhos, discursos antropofágicos, imagens, vídeos, documentários, autobiografias e fragmentárias – entre muitas outras variáveis – cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbrincar as práticas literárias e artísticas na convivência com a experiência contemporânea. (GARRAMUÑO, 2014, p. 99)

Desse modo, observamos, no cenário literário recente, uma efervescência de obras híbridas que exploram o experimentalismo formal e estético, o que faz desse aspecto um dos traços da literatura contemporânea.

Após terem sido apontados os principais percursos, direções e características (temáticas e formais) da literatura contemporânea, a dissertação, dedicando-se ao cenário literário nacional, irá se deter na obra de João Anzanello Carrascoza. Será, pois, a respeito do lugar ocupado por esse escritor na literatura brasileira contemporânea que o próximo subcapítulo da dissertação discorrerá.

¹² Florencia Garramuño, no livro *Frutos extraños*, dedica-se à análise da arte produzida no Brasil e na Argentina. Porém, as questões levantadas por ela podem também ser vistas nas produções artísticas mundiais.

1.1 Carrascozeana: uma escrita tecida nos mínimos instantes poéticos

*Se o cotidiano lhe parece pobre, não o acuse:
acuse-se a si próprio de não ser muito poeta para
extrair as suas riquezas.*

Rainer Rilke

A partir do levantamento teórico feito anteriormente acerca da literatura contemporânea e de suas principais características, podemos afirmar que a prosa carrascozeana percorre a tendência ao sensível.

Ancorado no cotidiano, Carrascoza tem o olhar voltado para os pequenos acontecimentos diários e as relações humanas que o engendram, extraindo de situações corriqueiras as tramas narrativas que conduzem o leitor à contemplação e à reflexão de tons que pairam no dia a dia. Como exemplo desse aspecto, destacamos que o autor consegue estruturar o conto “O vaso azul”¹³ na visita de um filho, em um final de semana, à já idosa e solitária mãe; e alicerçar a narrativa do conto “Aquela água toda”¹⁴ no reencontro de um menino com o mar.

O próprio escritor, a respeito de sua narrativa, pondera:

[...] gosto sobretudo da literatura que me toca, que é capaz de mexer com a **sensibilidade**; gosto, por vezes, menos, de uma literatura racional, cerebral, de construção, porque ela também é um mérito da experiência humana — de outros escritores, que têm outro tipo de filosofia, de modo de ver, até de sistema filosófico. Mas o que me encanta mais é encontrar textos nos quais o meu **aparelho sensitivo**, o meu **aparelho poético**, de apreensão da realidade, se mexe, se move; como um radar, ele tem que ser acionado. E essa literatura em geral está mais voltada para a condição da poética, da prosa poética, do pensar da poesia. E também do **cotidiano, das coisas menores, que a princípio não são muito olhadas, e que no entanto são a parte principal da nossa vida**. O tempo todo nós estamos olhando frente a frente as pessoas, estamos nos alimentando, acordando, dormindo, ficando em solidão, em apreensão, em dúvida. E o transporte para a literatura dessa maneira de sentir e de pensar é algo que me encanta. [...] a gente precisa sonhar, sair um pouco da agressão do real, reconstruir outros mundos, mundos possíveis, sublimados, em que se possa entrar em comunhão com o outro. A leitura – e não só a leitura da palavra, mas do mundo, que você pode fazer com o seu corpo, com o seu olhar, com os seus sentidos – tem um valor e uma motivação: é justamente buscar entrar em conjunção com os outros. Ou em disjunção. De qualquer maneira, é um ato, uma ação – não é contemplação. É uma oportunidade de decifrar a si e ao mundo. (CARRASCOZA, 2013, s/p, grifo nosso)¹⁵

¹³ O conto “Vaso azul” está inserido no livro de contos *O volume do silêncio*.

¹⁴ O conto “Aquela água toda” está inserido no livro de contos de mesmo nome.

¹⁵ Entrevista ao *Jornal Rascunho*, em setembro de 2013. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/joao-anzanello-carrascoza/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

Sendo o cotidiano matéria-prima carrascozeana, suas narrativas centram-se nas relações humanas e familiares, que, por vezes, são perversas e conflituosas. As personagens podem ser facilmente reconhecíveis no dia a dia, o que faz com que o leitor identifique-se com elas. Com seu “olhar de zoom”, Carrascoza aproxima-se delas e as detalha em seus gestos, em seus conflitos interiores, em seu processo de conexão com os outros. Geralmente, suas personagens limitam-se à configuração da família tradicional e nuclear¹⁶ e, frequentemente, estão em travessia interna e/ou externa – momentos marcantes, de passagem, na vida das personagens – muitas vezes evocados pela memória.

Nesse sentido, são constantes nas narrativas do escritor personagens infantis ou, quando adultos ou idosos, valerem-se de suas atividades mnemônicas para recuperar a infância – que nem sempre foi marcada por instantes alegres. A infância, sendo um tema importante para as obras carrascozeanas, inicialmente fez-se presente em seus livros infanto-juvenis, visto que o escritor dedicou-se, durante muitos anos, à escrita de obras para esse público. Porém, “a aproximação do escritor com o universo infantil transcende¹⁷ as obras voltadas apenas para esse tipo de público e invade seus contos” (MORAES, 2015, p. 47), ou seja, as personagens infantis também são recorrentes em seus livros de contos e romances, pois por meio delas Carrascoza consegue trabalhar a infância, com suas iniciações, com seus momentos de passagens e de aprendizagens – uma das temáticas mais exploradas nas obras carrascozeanas.

Essa questão pode ser visualizada, por exemplo, no conto “Dias Raros”, inserido no livro de contos de mesmo nome, no qual são narradas as férias de um garoto na casa de sua avó. “Ao amanhecer, viu-se atrás da avó, para lá e para cá, sem notar que era tudo o que ela desejava e, no fundo, um jeito de ele mesmo desentristecer.” (CARRASCOZA, 2004, p. 100). No conto em questão, apresenta-se uma situação cotidiana, familiar – as férias passadas na casa da avó – e a partir dela as relações afetivas e os sentimentos que podem ser apreendidos.

No conto “Caçador de vidro”, que compõe a antologia *O volume do silêncio*, narra-se a viagem a trabalho de um pai acompanhado do filho e os diferentes mundos em que pai e filho encontram-se.

Conversam pouco, o pai atento ao volante, o filho dirigindo sonhos. Da estrada cada um tem seu ponto de vista. Ao motorista só lhe interessa a frente, onde o asfalto cintila sob o sol. [...] O menino contempla de lado a paisagem. Há algum tempo, joelhado sobre o banco, às avessas, via os carros lá no fundo crescerem,

¹⁶ O que não significa que só exista em suas narrativas esse tipo de configuração familiar.

¹⁷ O verbo “transcender” na citação de Moraes tem o sentido de “ir além de”, “superar”, visto que as personagens infantis não se encontram apenas nas obras infantojuvenis de Carrascoza, mas são recorrentes em seus livros que não são destinados a esse público.

aproximarem-se, e, então, acena-lhes quando ultrapassava o Voyage.
(CARRASCOZA, 2006, p. 10)

Por meio desse trecho, percebemos que o conto explora os aprendizados e encantamentos do menino decorrentes de suas observações feitas durante todo o percurso ao narrar um momento marcante na infância do garoto.

Conforme mencionado anteriormente, além de muitas narrativas serem marcadas por personagens infantis, há outras em que a infância é retomada a partir da lembrança, como o conto “Janelas”, no qual se narra o reencontro de irmãos que, já adultos, pouco se veem. A narrativa centra-se na visita do irmão mais velho à irmã, no momento de estranhamento que a visita causou em ambos, e na constatação de que a vida passou, como se pode verificar no excerto a seguir:

Aos poucos, sem que percebessem, puseram-se a falar do calor, do país, das crianças felizes lá fora, do espanto delas ao aprenderem as primeiras letras. E então, de repente, ele viu-se, garoto, outra vez, no quintal de casa, à sombra das videiras, brincando com a irmã: também àquela época faltavam-lhe seus dentes, mas, ela, alheia às ciladas do futuro, sorria, sorria, aberta para a vida.
(CARRASCOZA, 2006, p. 171)

Observamos, assim, que o reencontro dos irmãos é, sobretudo, um voltar à infância, um reencontro com as emoções infantis que ficaram escondidas ao longo do tempo.

A respeito dessa temática, Carrascoza argumenta:

As questões da infância são outro ponto de partida, **as iniciações**. São mágicas, apesar de dolorosas, muitas vezes. Mas elas são as iniciações. Então, trabalhar com a temática da infância é sempre na tentativa de que há um início, um período de se encantar, de abrir, digamos certas comportas [...] (CARRASCOZA, 2013, s/p, grifo nosso)¹⁸

Vemos, portanto, que Carrascoza explora a temática da infância, como alegoria da inocência, do encantamento com mundo e do período de constantes iniciações, já que, posteriormente a essa fase, esses aspectos, apesar de ainda existirem, ficam cada vez mais rarefeitos. Assim, as narrativas carrascozeanas, ao rememorarem fatos da infância, aproximam o momento de inocência ao de maturidade, em uma tentativa de recuperar nos tempos de outrora os instantes de encantamento e das primeiras e longínquas iniciações.

Além da infância, o silêncio é outro elemento habitual nas narrativas carrascozeanas. Ao esmiuçar as personagens em seu íntimo, percebemos que, muitas vezes, os seus gestos

¹⁸ Entrevista cedida ao *Jornal Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/joao-anzanello-carrascoza/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

comunicam mais que palavras. Por isso, vazio e silêncio¹⁹ são elementos recorrentes na configuração de suas personagens, que, muitas vezes, querem dizer, mas não podem ou não sabem. Ou então, recorrem ao silêncio como forma de dizer – tem-se, assim, o não-dito que, desprovido de palavras, fala por si.

Esse aspecto pode ser visto, por exemplo, no conto “O menino e o pião”, inserido no livro *O volume do silêncio*, no qual se narra o momento em que o pai chega do trabalho. A narrativa centra-se na espera do menino por seu regresso e o instante em que o pai observa o filho brincar com o pião. No conto, o silêncio é explorado de forma que os gestos dizem mais que palavras, como podemos observar no excerto: “E, assim, com um olho colado às rotações do brinquedo, o outro ao movimento da rua, ele esperava o pai, sem saber que seu gesto não dizia apenas, *Estou aqui, à tua espera*, mas também, de forma distraída, *Eis em tuas mãos a minha vida*” (CARRASCOZA, 2006, p. 72). A narrativa, portanto, é permeada por uma comunicação que não se fundamenta por dizeres, mas, sobretudo, pelo “não-dito”, pela linguagem não-verbal.

Também o conto “Fala”, que compõe a coletânea intitulada *Amores Mínimos*, apresenta essa temática, porém, a partir de um assunto delicado: o abuso sexual cometido pelo pai da menina. A narrativa inicialmente apresenta a garota alegre e comunicativa, porém, depois do ocorrido, a personagem torna-se triste e silenciosa.

A mãe não notou a verdade em seu rosto, nem ninguém da escola, em parte pela miopia, em parte porque alegria tem seus disfarces. Achavam que a menina era a mesma. Só andava menos falante.

Quando o pai chegava em casa, ela umudecia, sendo o seu avesso: uma menina na calada do dia. Aí aprendeu que o silêncio era o seu medo no último volume. (Carrascoza, 2011, p. 101)

No conto em questão, o silêncio é o grito mudo de dor e de tristeza da personagem – que apenas será rompido quando a garota decide contar o ocorrido. Acrescentamos, ainda, que o tema (abuso sexual) aparece na narrativa, porém não é explorado da mesma forma como nas obras que se fundamentam na tendência realista²⁰.

A temática do silêncio, portanto, será uma constante nas obras carrascozeanas, pois está inserida nos mínimos instantes trabalhados pelo escritor. Emudecidas as personagens atentam-se aos detalhes, às miudezas, aos instantes epifânicos, comunicando-se pelo não dizer. Por isso, o silêncio, como temática, como estrutura da narrativa ou como linguagem,

¹⁹ O silêncio é um elemento tão recorrente na literatura de Carrascoza que será motivo, temática e estará indicado já no título de um de seus livros de contos intitulado *O Volume do Silêncio*.

²⁰ Nesse sentido, vemos que as narrativas de Carrascoza também apresentam temas realistas, sociais, porém, o que difere é a forma, sensível, com que esses temas são trabalhados.

pode ser elevado à personagem em muitas de suas obras ou, então, a fio condutor das ações das personagens.

Segundo Nelson de Oliveira (2006), as narrativas de Carrascoza apresentam um silêncio “neutro”, nem bom nem ruim, mas eloquente. E isso ocorre, justamente, porque o silêncio carrascozeano não se faz mudo, mas comunicativo.

Acerca da importância desse elemento para a sua escrita, Carrascoza argumenta:

Quando queremos ouvir tudo ao nosso redor, ficamos em silêncio. Quando estamos perdidos, a primeira coisa que fazemos é desligar o rádio. Para escrever, é preciso primeiro ligar o silêncio dentro de nós. [...] **O silêncio diz o que eu sou.** As palavras, o que eu posso ou não ser. [...] **o silêncio é a linguagem perfeita** e, sendo assim, a palavra é uma espécie de redução, um degrau abaixo do silêncio. Então, sempre me senti desafiado a procurar as palavras que, combinadas, aglutinadas ou justapostas pudessem chegar, o mais próximo, do que só pode ser expresso pelos **não-ditos.**” (CARRASCOZA, 2016, s/p, grifo nosso)²¹

Diante da primazia dessa temática em suas obras, pontuamos que a esfera dos não-ditos, dos gestos, das sensações, do calar e do silêncio deve ser considerada durante o processo de leitura, interpretação e análise das narrativas carrascozeanas, pois estes são elementos que carregam importantes sentidos para as suas obras.

Além desses aspectos temáticos elencados, observamos, ainda, que a produção literária carrascozeana, centrada na tendência ao sensível a partir do subjetivo, é feita por meio de uma linguagem que beira à poesia. Essa tessitura textual é, certamente, uma marca registrada de sua literatura: todas as suas obras ancoram-se em uma prosa que se faz poética. “O uso da linguagem chega a uma tal exuberância que a prosa pode se esgarçar em tecido poético e atingir sua forma essência, criando narrativas em versos” (TREVISAN, 2011, s/p)²². Por isso, suas narrativas apresentam elementos motivadores de poeticidade como imagens poéticas, diversas figuras de linguagem, em especial a metáfora e a sinestesia, além do trabalho com recursos sonoros, jogos de opostos, ecos e repetições. Segundo o próprio João Anzanello:

[Tirar o lirismo da minha escrita] Seria tirar o sumo daquilo que eu gostaria de dividir, de entregar para o outro e de tentar beber também. [...] A poesia para mim está muito além da prosa. No entanto, se tenho uma história para contar, quero tentar fazê-lo dentro do espírito poético. [...] Interessa-me certo sabor do ritmo da palavra, certa melodia – **não só a história, mas como eu a**

²¹ Entrevista de João Anzanello Carrascoza concedida à Revista Riff. Disponível em: <<http://www.agenciarriff.com.br/site/AutorCliente/Autor/54>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

²² Não consta indicação de página na citação, pois se trata do texto de apresentação (orelha) do livro de contos de Carrascoza intitulado *Amores Mínimos*.

conto. [...] o que me encanta mais é encontrar textos nos quais o meu aparelho sensitivo, o meu aparelho poético, de apreensão da realidade, se mexe, se move; como um radar, ele tem que ser acionado. E essa literatura em geral está mais voltada para a condição da poética, da prosa poética, do pensar da poesia. (CARRASCOZA, 2013, s/p, grifo nosso)²³

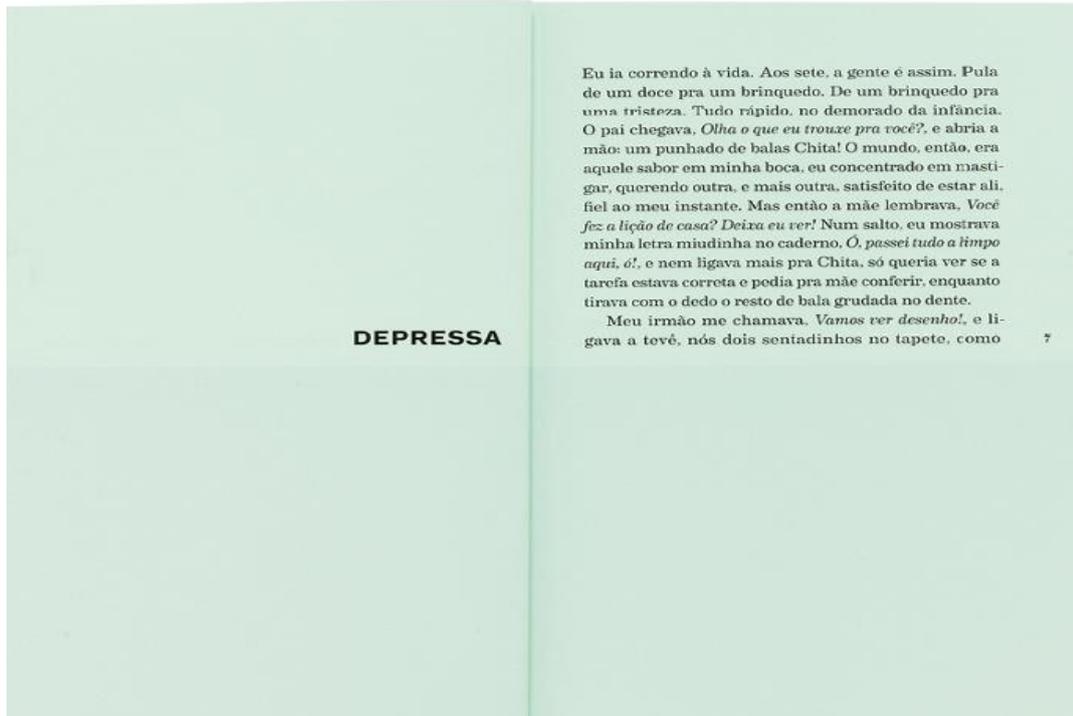
Vemos, assim, que se valendo de muitos recursos poéticos, a linguagem carrascozeana fica no limiar entre prosa e poesia, tornando-se, portanto, híbrida. Esse hibridismo, muitas vezes, é visto não apenas na linguagem, mas também na estrutura do texto, quando o autor, em suas narrativas, utiliza, por exemplo, estruturas frasais que se assemelham a versos (típicos do poema).

Outra característica formal de suas narrativas é a preferência pelas narrativas breves (contos, microcontos, minicontos e romances compostos por capítulos curtos). Em muitas obras, especialmente as mais recentes, João Anzanello Carrascoza aventura-se em experimentações formais e joga com as questões de conteúdo e forma, a fim de que os recursos estilísticos e estruturais do texto possam contribuir para os efeitos de sentido pretendidos. É o caso, por exemplo, do romance objeto de análise da presente dissertação *Aos 7 e aos 40*, que, ao narrar a vida sobre o menino, aos 7, usa o espaço superior da página, e, ao narrar a vida do adulto, utiliza a parte inferior – materializando graficamente essas duas fases²⁴.

²³ Entrevista de João Anzanello Carrascoza concedida ao *Jornal Rascunho*, em setembro de 2013. Disponível em: <http://rascunho.com.br/joao-anzanello-carrascoza/>. Acesso em: 20 jun. 2017.

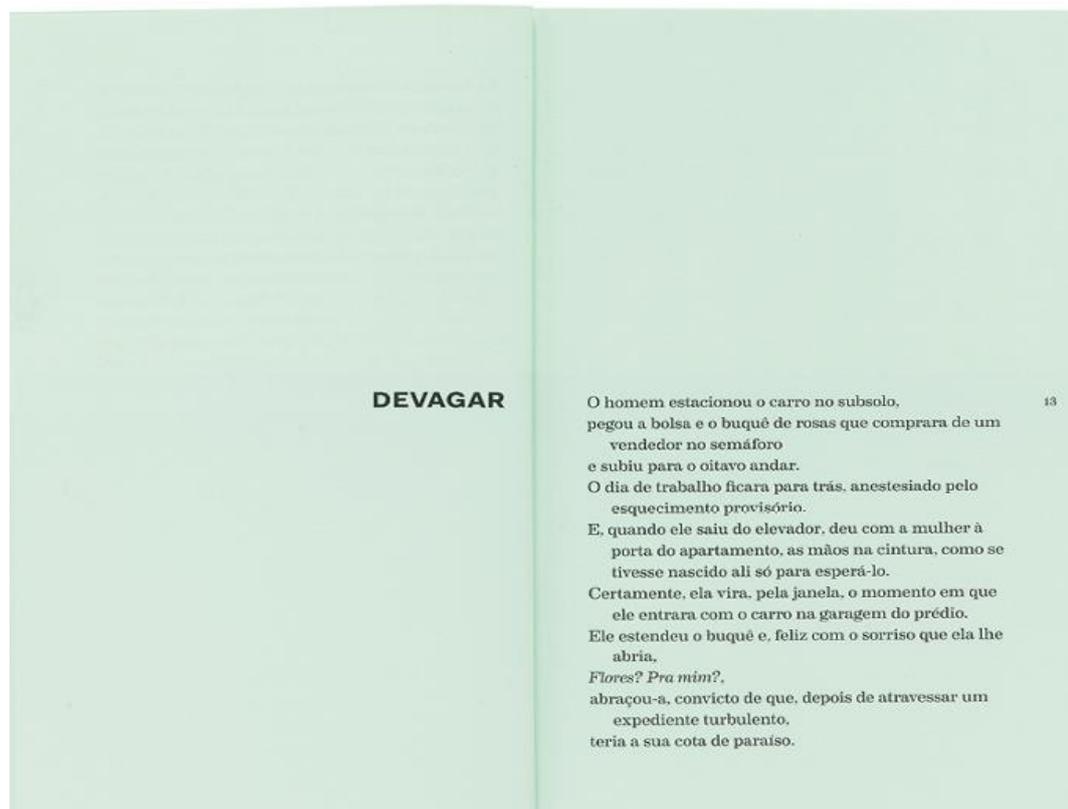
²⁴ Esse aspecto do romance *Aos 7 e aos 40* será mais bem trabalhado posteriormente com a análise do romance.

Imagem 1: Aos 7 e aos 40 – organização da narrativa da primeira fase



Fonte: a autora (2018)

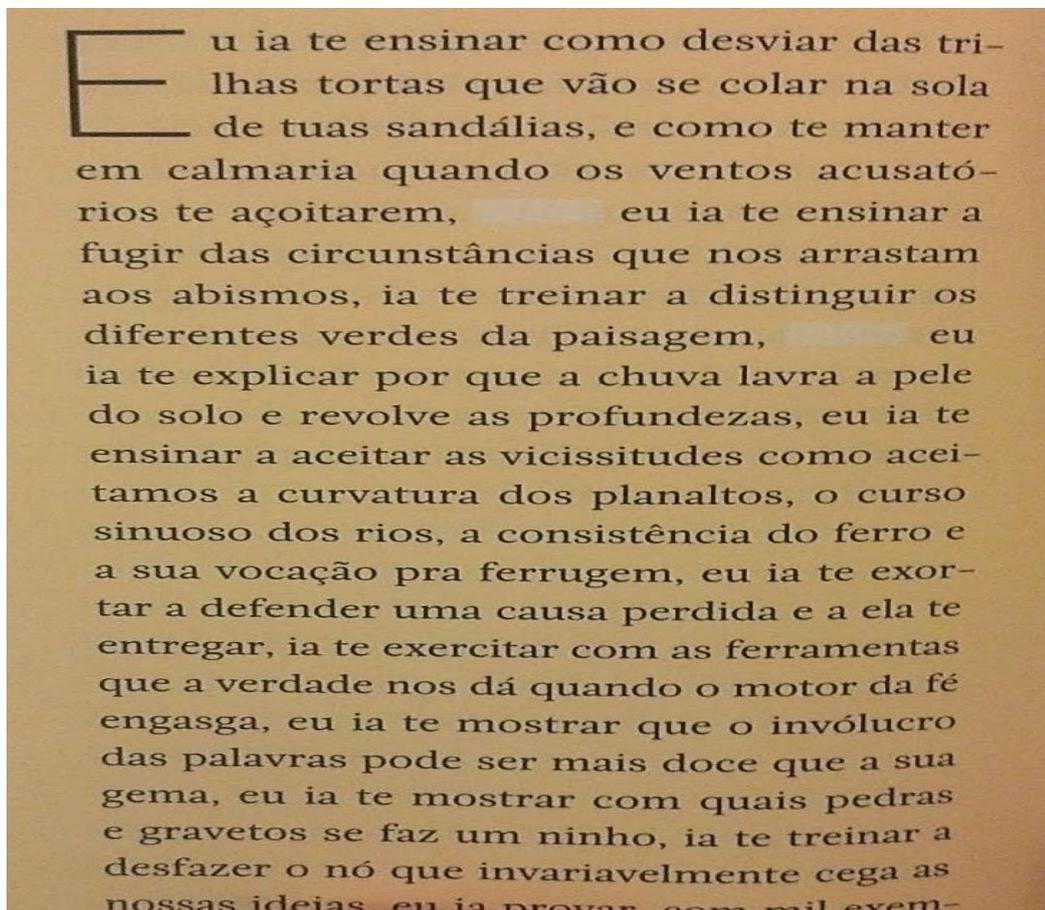
Imagem 2: Aos 7 e aos 40 – organização da narrativa da segunda fase



Fonte: a autora (2018)

Esse aspecto é também explorado em *Caderno de um ausente*²⁵ (2014), segundo romance de Carrascoza. Na obra, o pai (narrador da história), comovido com o nascimento da filha Beatriz, escreve em um caderno de anotações tudo o que gostaria de dizer à recém-nascida. Temendo não conseguir acompanhar o crescimento dela, pois ele já passara dos 50 anos, o narrador escreve-lhe sobre a vida, a falta, os fatos importantes de sua história. Essa escrita, porém, assim como a vida, é feita às pressas e, portanto apresenta rasuras que se materializam no espaço gráfico: há espaços em branco que simbolizam as rasuras feitas no processo de escrita do narrador²⁶.

Imagem 3: *Caderno de um ausente*



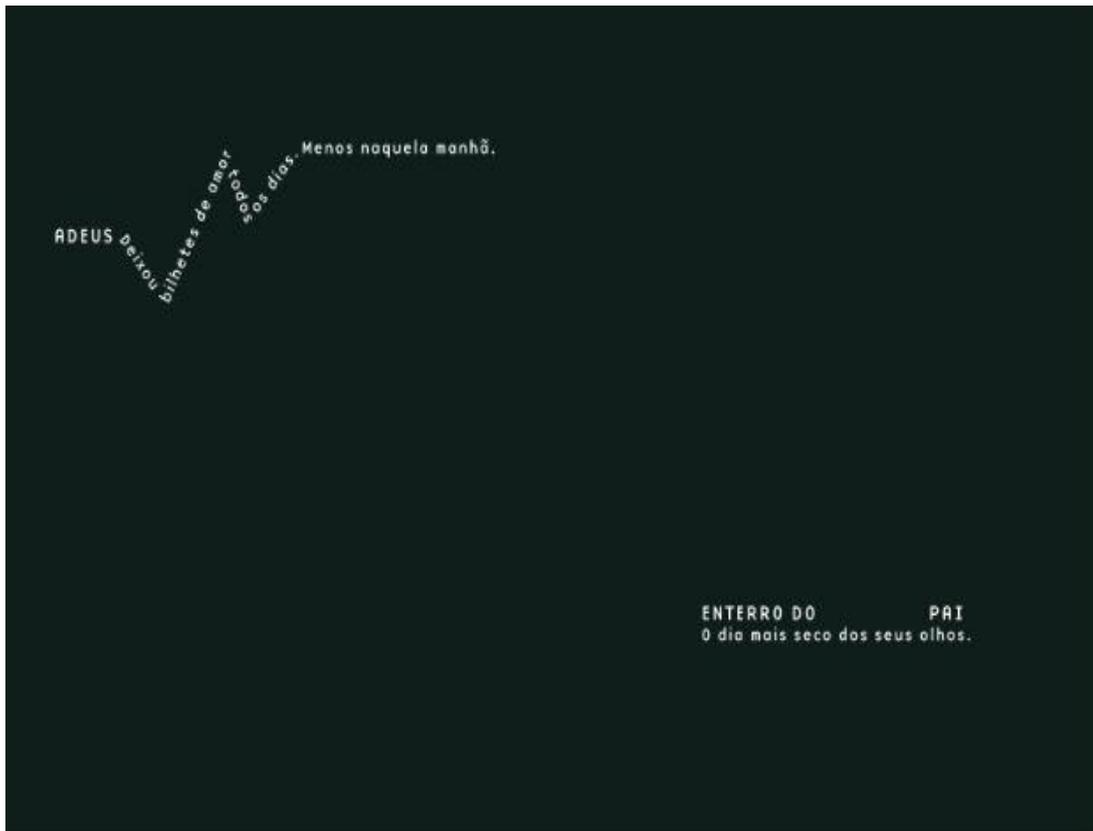
Fonte: a autora (2018)

²⁵ *Caderno de um ausente* conferiu a Carrascoza o segundo lugar no prêmio Jabuti, de 2015.

²⁶ Vale destacar que os originais do livro já apresentavam esse recurso, não sendo, pois, algo “ditado” pela editora.

No livro *Linha única* (2016), Carrascoza alia as formas breves às experimentações formais. A obra é composta por microcontos²⁷ escritos em uma única linha e dispostos de diferentes maneiras no espaço gráfico – como se desejasse dizer graficamente o que textualmente diz.

Imagem 3: *Linha única*



Fonte: (GANDOLFI, 2015)

Carrascoza, quando questionado se esse aspecto é pensado pelo fato de ele ser publicitário, afirma:

Independentemente de minha atuação na publicidade, o que me tornou mais exigente para a fusão entre a instância verbal de um livro (a história propriamente dita) e a instância visual (a palavra e seus efeitos de sentido no espaço), sempre mobilizei elementos gráficos como agentes narrativos, mas com cuidado, para que seu uso não fosse criativo e gratuito, sem expressividade para a trama. Talvez esse traço estilístico venha de meu apreço pela poesia, na qual os recursos icônicos são mais frequentes e canônicos. Em muitos contos de minhas primeiras coletâneas, como *Duas tardes* do livro homônimo, ou *Umbilical*, do livro *Dias raros*, no romance *Aos 7 e aos 40*, ou ainda em *Rascunho de família*, esses recursos já estão

²⁷ Os microcontos não ultrapassam 80 caracteres.

presentes, invariavelmente a serviço do enredo. (CARRASCOZA, 2017, s/p)²⁸

Nesse sentido, podemos pontuar que Carrascoza, devido ao apreço à poesia, tem em seu estilo pessoal o gosto pela experimentação formal e estilística, que é fomentado pela literatura contemporânea ao explorar esse elemento. Evidentemente, essa questão também abarca aspectos editoriais. Ao olharmos, por exemplo, os livros de Carrascoza publicados pela extinta editora Cosac Naify²⁹, verificamos que eles apresentam um projeto gráfico diferenciado, já que esse era um ponto para o qual a própria editora atentava-se.

Quando nos refletimos a questões editoriais, muitos aspectos devem ser considerados, como mercado editorial, distribuição, público leitor, perfil da editora – que demandariam outro escopo de pesquisa. Apesar de o presente trabalho não explorar esses pontos, sabemos que eles são importantes para o processo editorial e influenciam na obra como um todo. Dessa forma, ao olharmos para um projeto editorial, estamos também olhando para uma produção inserida em determinado contexto, que por sua vez demanda formas de produção e de recepção, permitindo aos autores a escrita de textos que explorem aspectos estéticos. Logo, a verticalização das experimentações formais, além de ser reflexo de um fazer literário, é possível em virtude das questões que envolvem o processo editorial.

Diante do exposto, percebemos que a produção carrascozeana está inserida na tendência sensível da literatura contemporânea, trabalhando suas temáticas a partir da subjetividade; fundamenta-se nos mínimos e cotidianos instantes poéticos, com especial destaque para as relações humanas inseridas no núcleo familiar; apresenta-se por meio de uma linguagem poética que também se derrama no discurso e se materializa.

1.2 Transitando pelos espaços contemporâneos

[...] distinguir o espaço na narrativa contemporânea é uma tarefa tão complicada quanto maior parece ser a tensão que ele estabelece com as personagens que o atravessam ou que o ocupam.

(Regina Dalcastagnè)

Pensar sobre o espaço narrativo na literatura atual requer de nós um olhar atento para as transformações ocorridas no mundo e para as novas práticas dos lugares contemporâneos.

²⁸ Entrevista concedida ao jornal *Gazeta de Alagoas*, no dia 03 de outubro de 2017. Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=313132>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

²⁹ Alguns elementos do campo editorial serão discutidos posteriormente, no capítulo 5.3.

A aceleração do processo de industrialização, o desenvolvimento urbano das grandes metrópoles, a ampliação dos espaços públicos, as diversas possibilidades de deslocamento e a diluição das fronteiras espaciais – devido aos vários meios de transporte e à globalização –, somadas às questões sociais que emergem nesses e desses espaços, contribuíram para a construção do espaço na literatura brasileira contemporânea.

Como reflexo dessas transformações, Regina Dalcastagnè discorre que “o espaço na literatura brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110). Não que não se escreva mais narrativas a partir de outros espaços, como o rural, o regionalista, mas o espaço mais recorrente na literatura atualmente é, sobretudo, o urbano.

Especialmente nas últimas décadas, a ficção contemporânea tem se apropriado do cenário urbano, especialmente os grandes centros, que deixa de ser meramente um cenário ou pano de fundo da narrativa, e passa a ser um elemento determinante da ação e da constituição da personagem, podendo adquirir, em algumas obras, papel de personagem principal.

Dalcastagnè, a respeito da espacialidade da cidade, disserta:

A cidade é um símbolo da sociabilidade humana, lugar de encontro e de vida em comum – e, nesse sentido, seu modelo é a *polis* grega. Mas é também um símbolo da diversidade humana, espaço em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam; e aqui o modelo não é mais a cidade grega, e sim Babel. Mais o que essa primeira, essa segunda imagem, a da desarmonia e da confusão, é responsável pelo fascínio que as cidades exercem, como locais em que se abrem todas as possibilidades. (DALCASTAGNÈ; 2012, p. 110)

Logo, observamos que a pesquisadora, ao considerar a cidade, caracterizada por sua diversidade e desarmonia, como mais recorrente referência de espacialidade na literatura contemporânea, está falando de uma espacialidade urbana fragmentária, muitas vezes conectada com relações de formação e de poder, que refletem confrontos, segregação e hierarquias sociais.

[...] ao pensar a cidade, palco quase exclusivo da produção literária contemporânea, parte-se do princípio de que ele não é um espaço homogêneo, mas fragmentado e, sobretudo hierarquizado, marcado por interdições táticas, que definem quais habitantes podem ocupar quais lugares. Na base destas hierarquias urbanas, estão as principais assimetrias sociais – vinculadas a classe, sexo, raça, orientação sexual, idade, deficiência física. (DALCASTAGNÈ; AZEVEDO, 2015, p. 12)

Percebemos, então, que o espaço urbano, pautado por esses aspectos da contemporaneidade, será representado de forma a também expor as estruturas que o constituem, os sujeitos que o praticam, a relação espaço e classe e também espaço e gênero, os deslocamentos e percursos desses sujeitos, a incomunicabilidade e a individualização decorrentes do caos urbano. Em decorrência disso, “Nos estudos literários contemporâneos, a vertente mais difundida dessa tendência é, possivelmente, a que aborda a representação do “espaço urbano” no texto literário” (BRANDÃO, 2015, p. 56-57). Outra vertente seria, de acordo com Brandão, a vinculada aos estudos culturais, nos quais se procura compreender o espaço a partir de sua ligação com identidades sociais específicas.

Diante disso, percebemos que o estudo do espaço literário recente direciona-se especialmente para a análise da principal organização social contemporânea, a cidade (que já não é mais aquela do final do século XIX ou início do século XX), e seus desdobramentos:

Urbanização, desterritorialização, transformações nas esferas pública e privada – esses são alguns elementos que, combinados entre si, talvez nos ajudem a entender a configuração espacial da narrativa dos nossos dias. Se não abrangem todas as formas de representação, ao menos podem iluminá-las, tornando a análise mais fecunda. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 111)

Nesse sentido, é comum as narrativas recentes apresentarem o deslocamento de suas personagens (acompanhando a movimentação delas nas ruas, em viagens, em situações de trânsito ou na correria para conseguirem usar o transporte público) que, normalmente, são realizadas por homens, intelectuais e de classe média. Como exemplo desse deslocamento urbano, destacamos os romances *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos e Carlos Sussekind, *Uma noite em Curitiba* (1995), de Cristovão Tezza, e *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant’Anna.³⁰

Também é recorrente haver narrativas que, opostamente à movimentação anterior, apresentem personagens que são impedidas de se mover por estarem segregadas – fruto de um espaço hierarquizado³¹. É o caso do conto “O albergue”, de Sérgio Santa’Anna, *Cidade de Deus* (1998), de Paulo Lins, e *Eles eram muito cavalos*, de Luiz Ruffato, que exemplificam diferentes modos de segregação na cidade grande e diferentes ocupação dos espaços disponíveis.

³⁰ “O primeiro transcorre no Rio de Janeiro da segunda metade dos anos 1950; no segundo temos a Curitiba da década de 1990; o terceiro também é situado no Rio de Janeiro, mas, supõe-se (uma vez que não há nenhuma marcação precisa), nos anos 1990. Todos os protagonistas são de classe média, transitam pela cidade a pé, ou usando o transporte público: bondes, ônibus, metrô, táxis, deslocando-se em qualquer hora do dia ou da noite. Portanto, nem é preciso dizer que são todos eles homens”. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 112)

³¹ “Aliás, a segregação dos pobres nas grandes cidades, tirando-os das vistas e da paisagem das elites, nunca deixou de ser tolerada como uma espécie de limpeza urbana”. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 122)

Há, ainda, narrativas que discorrem sobre personagens migrantes, errantes, e suas trajetórias, que, muitas vezes, estando em outros países, enfrentam a solidão e um sentimento de não pertencimento que as fazem estar em uma constante busca. *Azul Corvo* (2010), de Adriana Lisboa, é um exemplo de narrativa apoiada em migração.

Vemos, assim, que a configuração do espaço urbano na ficção brasileira contemporânea é decorrente da forte tendência da presentificação na literatura atual. O espaço está, pois, ligado à forma como ele se apresenta na contemporaneidade e como os sujeitos o constroem e o praticam. Como reflexo de um espaço caótico, opressor e segregador, muitos personagens mostram-se sujeitos sociais cindidos, fragmentados, excluídos, abandonados, em crise identitária. “Pensar o espaço implica, portanto, pensar a maneira como os sujeitos o praticam: sua situação, localização e/ou habitação” (DALCASTAGNÈ; AZEVEDO, 2015, p. 87).

Há outras representações do espaço na literatura brasileira contemporânea, porém, elas possuem uma particularidade, conforme pontua Regina Dalcastagnè (2012, p. 110):

Quando a literatura reincorpora o campo, ou as cidadezinhas do interior, ela o faz com a perspectiva do homem, ou mulher, da metrópole. É o jovem que se despede dos amigos e dos lugares da infância para ir tentar a vida na cidade grande, como no conto “Primeira morte”, de Murilo Carvalho (1977); é o escritor que retorna à sua comunidade para reconstruir suas lembranças (como em *O risco do bordado*, de Autran Dourado), ou a mulher, que volta para enterrar os fantasmas do passado, colocando a divisão entre o Brasil agrário e o urbano (como em *O cachorro e o lobo*, de Antônio Torres, ou em *As mulheres de Tijucopreto*, de Marilene Felinto). (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110)

Observamos, assim, que, de acordo com a crítica, as cidadezinhas interioranas e o espaço rural são apresentados nas narrativas a partir do olhar do homem da metrópole (que sai do ambiente urbano caótico para revisitar os espaços mais tranquilos de sua infância ou que sai desses espaços para viver na metrópole).

Diante da abordagem feita pela crítica literária acerca da espacialidade narrativa na contemporaneidade e das pesquisas feitas sobre essa temática para a dissertação, verificamos que a cidade, sobretudo a metrópole, e seus desdobramentos têm primazia nos estudos literários. Há muitos estudos dedicados, por exemplo, à configuração das cidades nas narrativas e sua relação com questões sociais, de gênero, de segregação social, a violência refletida no espaço urbano, os deslocamentos em espaços públicos e a fragmentação identitária decorrente da falta de lugar. No entanto, sentimos dificuldade em encontrar obras

críticas que discorressem a respeito de outros espaços. Talvez isso seja reflexo da fértil presentificação e reinvenção do realismo na literatura recente.

Com essa breve apresentação da espacialidade narrativa expressa na ficção brasileira contemporânea, discorreremos, no subcapítulo posterior, a respeito dos espaços apresentados nas obras de João Anzanello Carrascoza.

1.3 Espaços íntimos carrascozeanos

Chuva de verão

*Abri a janela
e me ensopei de paisagem.*

João Anzanello Carrascoza

Diante do exposto acerca do espaço urbano na ficção brasileira contemporânea, verificamos que as obras de Carrascoza não se estruturam no espaço urbano das grandes cidades, não mostram a sua realidade caótica ou os problemas sociais decorrentes e/ou associados a essa espacialidade.

Fugindo das armadilhas da atualidade, “suas personagens são, em sua maioria, pouco encaixáveis no cenário superurbano e caótico das grandes cidades. Se compararmos sua obra com a produção contemporânea brasileira – que é predominantemente urbana e, com isso, tende a focalizar as relações humanas no espaço da metrópole – chega-se a uma conclusão: a produção literária de Carrascoza se distancia desse quadro hiperurbano, cuja fragmentação é quase obrigatória, e o desencontro, a violência e a fragilidade das relações muitas vezes dá o tom. Ele escolhe narrar a vida íntima, quase sem importância, de pessoas comuns. Não há força por quebra de padrões sociais, nem por mostrar a realidade de determinado local. (MORAES, 2015, p. 42-43)

Nesse sentido, as narrativas carrascozeanas, voltadas para as questões do cotidiano em suas relações familiares, priorizam o espaço doméstico e íntimo, com destaque aos detalhes e elementos que compõem os espaços. Não raramente, suas narrativas apresentam a casa e os cômodos que a constituem ou ainda um ambiente de intimidade no qual ocorrem as relações humanas.

No conto “Cerâmica”, da coletânea *Amores mínimos* (2011), por exemplo, a narrativa centra-se na casa e na rua que lhe dá acesso:

Ela estava no gramado, aguando as plantas, em frente à casa que dava diretamente na estrada por onde eu vinha. O sol da tarde figurava em seu

rosto como se nele encontrasse a moldura perfeita, e a euforia dos pássaros, presentindo a noite iminente, me bicava a consciência. (CARRASCOZA, 2011, p. 9, grifo do autor)

Ao longo desse conto, também são feitas referências ao interior da casa, sobretudo ao quarto, a partir de uma visão subjetiva dos espaços.

Em “Escolar”, conto inserido na mesma coletânea, narra-se o percurso feito pelo motorista de uma van escolar até a instituição de ensino. Por isso, os espaços referenciados dizem respeito ao caminho percorrido entre a casa das crianças e a escola. O trajeto, porém, não discorre sobre o trânsito ou a vida (sem freios) da cidade grande, mas frisa o olhar detalhista do motorista que observa cada passo e gesto das crianças, que sente subjetivamente os espaços percorridos:

A vida é aos trechos, e eu só as conduzo, nessas manhãs, por um curto trajeto, umas ruas caladas que desembocam em avenidas estridentes, até que alcancemos os portões do colégio. [...] Mas estamos a meio caminho e vamos tranquilos, o dia se espreguiçando devagar, quase esqueço que envelhecemos aos poucos, eu mais do que elas, [...] (CARRASCOZA, 2011, p. 16)

Por vezes, suas narrativas atentam-se aos mínimos detalhes que compõem um espaço, como no conto “Vaso azul”, da coletânea de contos intitulada *O volume do silêncio* (2012):

A primeira coisa que se revela em meio ao vazio é um vaso azul, sem serventia. Perdido na névoa, sua base rebrilha sobre uma superfície indefinível. O vaso, obra tão delicada, gira vagarosamente no espaço, ou são nossos olhos que o contornam, não se sabe. (CARRASCOZA, 2012, p. 21)

Nesse trecho, por exemplo, no espaço da sala é o vaso azul que se destaca. O conto centra-se na visita do filho à sua mãe, e um elemento recorrente na narrativa é o vaso (presente dado à mãe pelo filho) que enfeita a estante. O objeto, que não serviu para colocar flores, mas como um enfeite, é percebido sensorialmente pelo olhar do filho, que o apreende subjetivamente. O fato de o vaso destacar-se em meio aos outros objetos é significativo, pois foi perpassado pela afetividade, apesar de não ter serventia ou funcionalidade para a mãe. Vemos, assim, que, muitas vezes, o espaço é visto subjetivamente e sensorialmente em seus detalhes.

Cristóvão Tezza, ao fazer o texto introdutório do livro *Dias Raros* (2004), de João Anzanello, pontua o aspecto espacial da coletânea: “Os contos circulam em geografia quase bucólica: casas, portões quintais, vizinhos, parentes, pais e filhos, mães na cozinha, árvores,

silêncio” (TEZZA, 2004, s/p)³². Observamos, dessa forma, uma constante no que diz respeito às espacialidades inseridas nas obras carrascozeanas: elas priorizam uma espacialidade íntima, doméstica, apreendida mais subjetivamente do que objetivamente. Nesse sentido, mesmo que o mundo externo seja referenciado, o intuito é fazer uma aproximação desse espaço com o mundo interior das personagens, subjetivando-o.

Miguel Conde, refletindo acerca da narrativa carrascozeana frente à produção nacional, disserta que:

Ao pensarmos em como nossa ficção contemporânea tem enfatizado vivências de cisão, crueldade e isolamento – pela reflexão sobre os limites da linguagem, pela representação de momentos de violência cuja brutalidade parece desautorizar as tentativas de processamento simbólico, e mesmo ainda pela exposição de uma certa anomia social –, podemos demarcar ainda mais um traço do perfil singular deste autor. (CONDE, 2009, p. 224)

Dessa forma, ao observarmos a literatura carrascozeana, percebemos que ela não destaca a realidade contemporânea manifestada pelas mazelas sociais, mas, pautada pelo cotidiano, insere-se na tendência ao sensível, no qual se priorizam as relações humanas em seus gestos mínimos. Como consequência disso, as espacialidades apresentadas nas narrativas de João Anzanello Carrascoza não se fundamentam no cenário urbano caótico das grandes cidades, mas destacam os espaços íntimos, domésticos que são vistos de forma subjetiva a partir do olhar das personagens (ou do narrador).

Refletir sobre as narrativas carrascozeanas é adentrar, ainda, em um terreno pouco desbravado. Apesar de ser reconhecido como bom contista e romancista e ter conquistado diversos prêmios literários, ainda há poucos trabalhos críticos acerca de suas obras³³. Se fizermos um recorte e pensarmos a respeito do romance *Aos 7 e aos 40*³⁴, observamos que os estudos sobre essa obra é ainda mais parco.

Em vista disso, ao focar a questão da espacialidade em Carrascoza, estamos esboçando alguns elementos visíveis em suas narrativas (contos e romances), de forma, ainda,

³² A citação de Cristóvão Tezza encontra-se na orelha do livro de João Carrascoza *Dias Raros*. Por isso, não há a indicação de página.

³³ Há muitas resenhas, mas poucos trabalhos acadêmicos quanto à prosa de Carrascoza. Até o presente momento, tivemos acesso às seguintes dissertações acerca das narrativas carrascozeanas: *A vida ordinária em seus detalhes íntimos: retratos íntimos e laços familiares nos contos de João Anzanello Carrascoza*, escrita por Layse Barnabé de Moraes (*Universidade Estadual de Londrina*), e *Do fim ao recomeço: um estudo do conto “O vaso azul”*, de João Anzanello Carrascoza, desenvolvida por Juliana Galvão Marques Minas (*Universidade Federal do Espírito Santo*). Há, ainda, uma dissertação e uma tese em andamento.

³⁴ *Aos 7 e aos 40* foi, sobretudo, comentado em artigos e resenhas de revistas e jornais literários. Os trabalhos acadêmicos que dissertam sobre essa obra são três artigos intitulados: *O narrador do romance Aos 7 e aos 40*, de Osmar Casagrande Filho, *Romance Aos 7 e aos 40: o cotidiano e o privado na captura do real*, de Maria Rosa Duarte e Oliveira e Valéria Ignácio; e *As águas profundas de João Anzanello Carrascoza*, de Márcia Cristina Fráguas.

preliminar. Tendo como diretriz que o espaço carrascozeano faz-se subjetivo, o próximo capítulo abordará de forma mais aprofundada e teórica a questão espacial, fazendo uma síntese da definição de espaço e, de maneira mais detalhada, como o espaço está relacionado à subjetividade do sujeito que o pratica. Assim, a partir dessa dimensão subjetiva e perceptiva do espaço, os caminhos para a análise da espacialidade inserida no romance *Aos 7 e aos 40* serão mais bem entendidos.

2. PERCORRENDO AS TRILHAS ESPACIAIS

Pessoas, acho, são as únicas coisas que sabem ocupar mais espaço do que o espaço em que realmente estão.

Andy Warhol

O espaço, devido à amplitude de suas concepções, pode ser tema e objeto de diferentes áreas do conhecimento, como Geografia, Arquitetura, História, Filosofia, Física e Literatura. Por isso, o estudo desse elemento pode sofrer contribuições de vários campos do saber que, muitas vezes, possibilitam uma complementação conceitual e analítica.

Segundo bem salienta Luiz Alberto Brandão (2007, p. 207),

[...] a feição transdisciplinar do conceito de espaço é fonte não somente de uma abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora, mas também de uma série de dificuldades devido à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito assume funções bastante diversas em cada contexto teórico específico.

Logo, pensar a respeito do espaço literário requer uma reflexão sobre sua conceituação e definição, o que nem sempre é fácil, visto que ele pode assumir, a depender da área e da teoria utilizadas, diferentes sentidos e acepções. Diante disso, é importante ressaltarmos como a interdisciplinaridade (ou transdisciplinaridade) é um fator essencial para o seu estudo. A esse respeito, a pesquisadora Claudia Barbieri aponta:

Definir conceitualmente espaço, por si só, já é uma tarefa árdua. A amplitude e a abstração do tema conduzem inevitavelmente a uma diversidade de direções e possibilidades interpretativas, pois ele está relacionado às ciências sociais, físicas e naturais, e cada uma delas o apresenta sob um determinado aspecto. Assim, multiplicam-se as suas designações e atribuições, podendo-se falar em: espaço físico, geográfico, social, histórico, simbólico, literário, urbano, psicológico, dentre outros. Não existe uma única definição ou resposta para a pergunta: o que é espaço? O mesmo acontece e estende-se ao espaço literário. A tentativa de conceituar o objeto de pesquisa só traz uma certeza: a interdisciplinaridade que é necessária e indispensável para qualquer estudo sobre o tema. (BARBIERI, 2009, p. 106-107)

Ao nos aprofundarmos sobre o espaço literário e, conseqüentemente, sobre os processos de criação que o envolvem, constatamos que poucas foram as obras teóricas dedicadas exclusivamente a essa categoria narrativa. Apesar de sua importância como elemento essencial da narrativa, o espaço não obteve um papel de destaque ao longo da história da Teoria da Literatura, se comparado aos demais elementos narrativos. Porém, há

algumas décadas, essa categoria tem sido cada vez mais pesquisada, especialmente após os anos sessenta, quando diversas pesquisas passaram a ser realizadas com mais ênfase (BORGES FILHO, 2007), sobretudo a partir da publicação da obra *La production de l'espace*, de Henri Lefèbvre (1974). No Brasil, as contribuições de Osman Lins (1976), em seu estudo intitulado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, também são consideradas referências quanto à análise da espacialidade literária. Nos últimos anos, o espaço adquiriu proeminência nos estudos literários, sendo, frequentemente, objeto de importantes pesquisas acadêmicas.

No estudo acerca da espacialidade na literatura, o primeiro ponto que destacamos é o que se considera como “espaço”. Comumente, ele é caracterizado como o elemento narrativo que configura os aspectos físico-geográficos e os ambientes apresentados no enredo, correspondendo aos lugares pelos quais as personagens transitam ou se deslocam, e, ainda, servindo como orientador topográfico para o leitor. Porém, além dessa característica “geográfica”, o espaço também exerce outras funções, tão ou mais importantes do que as já mencionadas.

Se, em todo texto narrativo, os movimentos e ações das personagens são desenvolvidos em um espaço, “[...] partimos da premissa de que este espaço narrado, geralmente não é criado de forma ingênua ou coincidental, mas, sim, que pertence às estratégias narrativas [...]” (WINK, 2015, p. 21).

Evidenciamos, dessa forma, que o espaço integra, “em primeira instância, os componentes físicos ou as espacialidades, que servem de cenário ou desenvolvimento da ação e à movimentação das personagens; em segunda instância, as atmosferas sócio-históricas e, até mesmo, simbólicas” (BOURNEUF, 1976, p. 130). Esse aspecto é, também, destacado por Claudia Barbieri:

O espaço da narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes, individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de semelhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. (BARBIERI, 2009, p. 105)

Observamos que a espacialidade na obra literária adquire, portanto, importantes funções, como fazer a articulação entre esta e as demais categorias narrativas, conferir sustentabilidade às ações, impulsionando o enredo, contribuir para a focalização e para a construção das personagens, associar-se ao tempo e ao efeito de sentido pretendido pelo autor.

Podemos dizer, então, que “a construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos – e passa a ser agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história.” (BARBIERI, 2009, 105).

Segundo Antonio Dimas (1994, p. 5), “[...] entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto os outros componentes da narrativa [...]”, deixando de ser secundário, em algumas obras, e passando a ser fundamental e/ou determinante para o desenvolvimento das ações ou, então, adquirindo uma funcionalidade, harmonizando-se quase que de forma imperceptível com os outros elementos narrativos. Ademais, o espaço porta aspectos que transpassam os componentes físicos, já que carrega consigo também fatores de ordem psicológica, social e histórica, o que amplia sua significação na obra.

Mencionando Osman Lins, Barbieri (2009, p. 109) salienta que: “[...] em estudos sobre o espaço literário é necessário atentar que as possibilidades de compreensão e interpretação deste não se reduzem ao denotado”, mas podem permear a esfera conotativa.

Também é fundamental que tenhamos consciência de que o estudo da espacialidade literária vai muito além das referências espaciais e ambientais contidas na narrativa, já que o discurso, em si mesmo, também é uma espacialidade linguística. Enquanto estrutura material transcrita, o discurso é uma dimensão espacial que também possui sua significação como registro gráfico.

De acordo com Genette (1972, p. 106), toda linguagem é tecida no espaço:

Hoje, a literatura – o pensamento – exprime-se apenas em termos de distância, de horizonte, de universo, de paisagem, de lugar, de sítio, de caminhos e de morada: figuras ingênuas, mas características, figuras por excelência, onde a linguagem se espacializa a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se.

Logo, a estruturação do texto e sua tessitura escrita também fazem parte da espacialidade narrativa. Dessa forma, ter um olhar atento para todas essas questões que circundam a dimensão espacial contribui para uma melhor compreensão da obra, visto que a espacialidade deve ser vista por diferentes ângulos, não se limitando, apenas, às referências espaciais físicas e a uma perspectiva denotativa.

Espaços normalmente são referenciados como lugares – lugares nos quais as personagens estão, por onde elas transitam, lugares mencionados e/ou lembrados por elas. Porém, alguns questionamentos importantes derivam dessa constatação. Quais são os fatores

que caracterizam um lugar? Podemos considerar um lugar equivalente a um espaço? Há lugares que não são espaços? Tanto espaço quanto lugar são passíveis de apropriação subjetiva por parte do sujeito? Qual a ligação entre o sujeito e o espaço/ lugar? De que forma o sujeito percebe os espaços nos quais está inserido?

Diante dessas indagações, é pertinente que façamos uma importante distinção conceitual entre espaço e lugar, visto que os termos apresentam uma diferença relevante que nos permitirá uma melhor análise, tanto para o estudo da espacialidade narrativa, quanto para a relação dessa categoria com as demais, especialmente no que se refere às personagens. Essa diferenciação conceitual será, portanto, o alicerce do presente estudo e nos auxiliará na articulação entre diferentes pontos de vista teóricos para a construção de uma reflexão ampla acerca da espacialidade.

2.1 Entre espaço e lugares

O lugar que ocupamos é menos importante do que aquele para o qual nos dirigimos.

Leon Tolstói

O estudo da espacialidade, a depender da teoria utilizada, possibilita-nos o uso de diferentes termos espaciais. Nesse aspecto, “lugar” e “espaço” são palavras recorrentes em diversos estudos, porém, de acordo com a perspectiva teórica adotada, podem assumir diferentes significados. Diante disso, pontuaremos na presente pesquisa as reflexões de Michel de Certeau que possibilitarão uma posição conceitual inicial quanto ao estudo do espaço narrativo.

Apesar de, frequentemente, os termos “espaço” e “lugar” serem usados de forma sinônima, eles possuem, na perspectiva do historiador Michel de Certeau, uma importante distinção. O autor, no livro *A invenção do Cotidiano* (1994), destaca que os dois termos não são equivalentes e podem ser diferenciados entre si a partir do princípio de movimento. Ao discorrer sobre as práticas de espaço, Certeau assinala que:

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. **Implica uma indicação de estabilidade.** (CERTEAU, 1994, p. 184, grifo nosso)

Segundo essa proposição, observamos que o termo “lugar” refere-se ao lugar geometricamente delimitado, estando, pois, associado à ideia de estabilidade, de imobilidade, ou seja, de uma não-ação do sujeito nesse lugar. Diferentemente deste, “espaço” deixa de ser simplesmente um “lugar” na medida em que o sujeito, por meio de sua mobilidade, pratica esse lugar.

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. **O espaço é um cruzamento de móveis.** É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (CERTEAU, 1994, p. 184, grifo nosso)

Vemos, dessa forma, que o termo “espaço” é pautado pela mobilidade do sujeito que anima esse lugar. Certeau, analogicamente, aproxima o conceito de lugar ao da língua e o de espaço ao da fala. Nas palavras do autor:

O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. (CERTEAU, 1994, p. 184, grifo nosso)

Nesse sentido, assim como a fala coloca em prática a língua, o espaço corresponde às apropriações feitas pelo sujeito quando este coloca o lugar em prática, quando o percorre.

Entende-se tal perspectiva a partir de uma função tríplice que cria esse discurso: ao caminhar, o sujeito se apropria das possibilidades permitidas pelas configurações espaciais disponíveis, assim como um locutor se apropria da língua; ao mesmo tempo, é uma realização espacial do lugar, do mesmo modo que proferir uma palavra é o ato sonoro da língua; por fim, implica relações entre os outros indivíduos que ocupam o mesmo espaço, na forma de contratos pragmáticos, mesmo que implícitos. (REIS, 2013, p. 141)

É sob essa perspectiva que o historiador francês, ao discorrer a respeito das práticas do espaço, enfatiza o ato de caminhar (elucidado especialmente no capítulo “Caminhadas pela cidade”), no qual faz referência às percepções que o caminhante tem a partir do que observa em sua trajetória. O autor, dando destaque à cidade, aponta que o caminhante do centro urbano pode ter uma visão que ultrapassa a do mero observador, pois o próprio ato de caminhar proporciona a criação desses espaços. “Daí o interesse especial que Certeau dá à

figura do andarilho, que transforma em espaço a rua geometricamente definida como um lugar para o urbanismo” (FRASER, 2010, p.231).

De acordo com o autor, a experiência expressa pela mobilidade do sujeito faz com que os lugares sejam praticados e, portanto, tornem-se espaços.

Para Certeau o próprio ato de caminhar e a motricidade dos pedestres, no que chama de espaço de enunciação, são um exemplo das formas de apropriação e de realização espacial do lugar. Caminhando o sujeito apropria-se das possibilidades permitidas pela configuração espacial do lugar assim como um locutor se apropria da língua. (REIS, 2013, p. 140)

Ao refletirmos sobre esse aspecto, observamos que, quando Michel de Certeau destaca o ato da mobilidade como critério para definição de espaço, o autor reforça o caráter atuante do sujeito, ou seja, o indivíduo tendo, portanto, o gesto autor. Santos (2011), ao retomar algumas considerações do historiador, expõe-nos esse aspecto “[..] há no pensamento de Certeau, uma valorização do movimento como gesto criador e, aliado a este, os atos de caminhar e relatar. São jogos de passos que moldam o lugar e tecem o espaço. Os passos não podem ser contados, já que sua ação é qualitativa” (SANTOS, 2011, p. 20).

Porém, quando o sujeito comporta-se meramente como espectador, podemos dizer que sua imobilidade faz as referências espaciais serem denominadas simplesmente de lugares. Desse modo, assinalamos que:

[...] fica clara a filiação de seu pensamento ao de Merleau-Ponty, para o qual, o espaço é experiencial e a experiência é espacial. Só existe, portanto, espaço, se houver experiência. (SANTOS, 2011, p. 21)

Logo, os apontamentos de Certeau permitem-nos refletir a respeito da valorização dos movimentos e, conseqüentemente, do próprio indivíduo para a transformação de um lugar em um espaço, visto que a relação sujeito e espaço efetiva-se à medida que o espaço é praticado pela mobilidade e experiência perceptiva do sujeito.

Em vista disso, a presente pesquisa terá como princípio norteador especialmente as ideias propostas por Michel de Certeau para a análise da espacialidade no romance *Aos 7 e aos 40*, já que observamos que a mobilidade do protagonista é um elemento marcadamente realizado a partir da atuação do sujeito em seus espaços e das percepções subjetivas advindas de sua relação espacial. Assim, as referências espaciais expressas no romance serão analisadas a partir das ideias certeneuanas, nas quais nos atentaremos para a atuação do sujeito na prática de seus espaços.

2.2 Espaços percebidos

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, será um tormento [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo?

Leonardo da Vinci

Identificamos um ponto importante na relação espaço-sujeito: se o espaço é percebido pelo sujeito, não poderíamos afirmar que há um espaço objetivo, homogêneo, em seu estado puro e neutro, mas sim heterogêneo e subjetivo, já que ele é percebido de diferentes maneiras pelos indivíduos.

Como desdobramento disso, podemos reportar os apontamentos feitos pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, no livro *Fenomenologia da percepção*³⁵, publicado em 1945. Nessa obra, Merleau-Ponty³⁶ formula uma teoria partindo da premissa de que o sujeito tem uma visão do espaço (mundo) por meio de sua percepção, ou seja, a partir de seu próprio corpo. “O filósofo apresenta o corpo fenomenal como um agente ativo na vivência da experiência, colocando, na atividade perceptiva, uma relação direta entre o sujeito e o mundo” (CAPPOCCIA, 2016, p. 21).

Para desenvolver sua ideia, o filósofo faz uma analogia entre a experiência de pessoas amputadas e o mundo. O autor argumenta que indivíduos que tiveram algum membro amputado continuam percebendo o membro perdido, como se ainda o tivessem. O sujeito continua, assim, a ter uma percepção espacial, mesmo que uma parte de seu corpo esteja ausente, pois teve uma vivência corporal, anterior à amputação, que lhe permitiu isso. É, portanto, essa vivência corporal que o aproxima do espaço, do mundo.

³⁵ O livro inicia-se com a tentativa de definição do termo fenomenologia: “O que é a fenomenologia? Pode parecer estranho que ainda se precise colocar essa questão meio século depois dos primeiros trabalhos de Husserl. Todavia, ela está longe de estar resolvida. A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. A fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira [...]” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

³⁶ “O fenomenólogo parte de uma crítica contundente às filosofias da consciência, do racionalismo cartesiano ao idealismo transcendental kantiano, do intelectualismo ao empirismo clássico, do subjetivismo filosófico e do objetivismo científico. Filosofias que operaram por uma lógica da cisão, separação e oposição do mundo e da consciência que busca apreender o mundo, corpo e alma, razão e emoção, a partir de um “lugar” privilegiado de observação, a partir de uma consciência de sobrevoos, de um sujeito apartado do mundo que institui um estatuto de verdade sobre o mundo e sobre a própria consciência.” (DIAS, 2011, p.03).

Logo, toda experiência corporal é também uma experiência espacial, visto que para o sujeito não haveria espaço se ele mesmo não fosse um corpo no mundo. Por isso, Merleau-Ponty ressalta que o sujeito é *no* espaço. O corpo é, assim, o principal meio de inserção do sujeito no espaço (mundo), pois o possibilita entrar em contato com ele e percebê-lo. Ao pensarmos nessa relação, um aspecto importante sobressai: a condição espacial do sujeito, visto que o homem tem como um de seus atributos ser espacial. Seja construindo espaços, seja neles transitando, o ser humano sempre vive/habita em um lugar ou, simplesmente, está em um. Sendo nômade ou estando em um determinado lugar, a relação do homem com o espaço é, portanto, intrínseca. Não é possível que se viva sem que se ocupe um espaço.

Se, de acordo com Merleau-Ponty (1999, p. 224), “Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e ele é, pelo menos em relação ao mundo percebido o instrumento geral de minha compreensão”, conseqüentemente, o mundo não pode ser compreendido como sendo independente do sujeito (corpo). Nesse sentido, a teoria merleau-pontyana fundamenta-se na concepção de experiência do corpo como expressão criadora de sentidos, já que a percepção não é uma representação mentalista, tal qual defendia o empirismo e o intelectualismo, mas um acontecimento da corporeidade, da existência.

O sujeito da percepção é o corpo e não mais a consciência concebida separadamente da experiência vivida, consciência da qual provém o conhecimento. O corpo é, então, visto como fonte de sentidos, isto é, de significação da relação do sujeito no mundo; sujeito visto na totalidade, na sua estrutura de relações com as coisas ao seu redor. Ao falar da percepção, esse filósofo chama a atenção principalmente para o fato de que o que é percebido por uma pessoa (fenômeno) acontece num campo do qual ela faz parte; a identidade do mundo percebido vai ocorrendo através das suas próprias perspectivas [...]. (MASINI, 2003, p. 41)

Dessa forma, pontuamos que o corpo não se constitui de passividade ou inércia, mas fundamenta-se em sua perspectiva e mobilidade espacial com o qual o sujeito consegue perceber o mundo. Dessa forma, se o “saber se instala nos horizontes abertos da percepção” (MERLEAU-PONTY, 1999, 280), é necessário que retornemos ao mundo percebido por meio da “ação de perceber” fornecida pelos sentidos – ou seja, as experiências táteis, sonoras, visuais, olfativa, sensíveis, as experiências corporais.

Diante disso, a questão da percepção abrange dois aspectos: a movimentação e os sentidos. Etimologicamente, segundo Marilena Chauí (1988, p. 40), “percepção vem de *percipio* que se origina em *capio* – agarrar, prender, tomar com ou nas mãos, empreender, receber, suportar. Parece, assim, enraizar-se no tacto e no movimento [...]”. O corpo, por meio

de seus próprios movimentos e dos sentidos, compreende o mundo que o envolve. A percepção, portanto, está intrinsecamente relacionada a uma atitude corpórea.

Para Merleau-Ponty, **a percepção do corpo é confusa na imobilidade, pois lhe falta a intencionalidade do movimento. Os movimentos acompanham nosso acordo perceptivo com o mundo.** Situamo-nos nas coisas dispostos a habitá-las com todo o nosso ser, as sensações aparecem associadas a movimentos e cada objeto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais. (NÓBREGA, 2008, p. 142, grifo nosso)

Nesse aspecto, os movimentos, os atos e gestos corporais adquirem uma importante função, pois possibilitam perceber o mundo (espaço). Essa questão, apesar de ser analisada por outras perspectivas, também foi abordada pelo epistemólogo Jean Piaget (1973) em sua teoria dos estágios de desenvolvimento no qual ressalta que o desenvolvimento do conhecimento espacial ocorre por meio da percepção sensório-motora. Ou seja, é a partir dos sentidos e da movimentação espacial que o sujeito perceberá o mundo.

Eu me revelo por minhas manifestações corporais. É por isso que, ao observarmos o movimento de alguém, por exemplo, não percebo como uma simples coisa em movimento, como simples movimento mecânico, como uma máquina, mas como gesto expressivo, o que possibilita a expressão da unidade entre pensamento e ação, entre dimensão física e psíquica. O agir aqui tem seu pensamento, não é agir mecânico, destituído de sentido, mas fonte de significação. Assim, o gesto nunca é movimento de uma coisa, não é expressão apenas corporal, mas expressão de uma pessoa; é comunicação que revela a interioridade da pessoa. A expressão facial pode revelar desprezo, raiva, amor, acolhida, rejeição. [...] Nossa primeira comunicação com os outros e com o mundo quando nascemos é pelo corpo: gestos que revelam que estamos com dor, fome, frio. **Antes de sermos um ser que conhece, somos um ser que vive e sente.** (PEIXOTO, 2012, s/p, grifo nosso)³⁷

Percebemos, portanto, que os movimentos e atitudes corpóreas ultrapassam a dimensão física, já que são manifestações que abarcam questões subjetivas, afetivas, psíquicas e perceptivas. Diante disso, é válido dizer que, nesse ponto, as teorias de Maurice Merleau-Ponty e de Michel de Certeau aproximam-se³⁸ no sentido de que em ambas a mobilidade é um fator de espacialidade, de inserção do sujeito no espaço e apreensão deste. Se, por meio da mobilidade, o sujeito pratica o lugar, tornando-o espaço, tendo, assim, gesto autor, é também

³⁷ A citação está indicada sem o número de páginas, pois se tratar de um artigo em formato digital no qual não há paginação. O artigo de Adão Peixoto enfatiza a concepção do corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty.

³⁸ Michel de Certeau, no livro *A invenção do cotidiano* (1994), tem como fundamento a noção de “espaço antropológico” definida por Merleau-Ponty como espaço no qual ocorrem as interações humanas. Nesse sentido, a teoria de Certeau também tem como fonte as ideias merleau-pontyanas acerca do espaço.

por meio da ação do corpo (e dos sentidos) no espaço que o sujeito consegue perceber o mundo e, por conseguinte, a si mesmo. Dessa forma, a percepção do mundo também ocorre por meio das funções motoras e sensoriais do sujeito.

[...], é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, [...]. Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente [...] (Merleau-Ponty, 1999, p. 149).

Logo, o movimento do corpo é uma das formas de ser no espaço e no tempo. Sendo, por premissa, particular e plural, o movimento corporal convida o espaço a uma função que não se configura simplesmente como cenário, mas sim como elemento essencial da percepção.

Além de a mobilidade ser um fator essencial para a percepção espacial, pontuamos que as funções sensoriais também o são. Dentre todos os sentidos, a visão é a que capta de forma mais ampla e imediata o mundo, já que, por excelência, é por ela que a exterioridade se revela. Porém, “ver é sempre ver mais do que se vê” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 300), já que não há olhar sem um determinado ponto de vista, sem uma perspectiva.

Se o olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se cânone de todas as percepções é por que, como dizia Merleau-Ponty, ver é ter à distância. O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. “Resume” e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material. (CHAUÍ, 1988, p. 40)

A visão, portanto, é um sentido que ultrapassa o observável. Movendo-se no visível, visto que é realizada por um olhar que se move diante do objeto visível, não sendo, pois, estática, a visão tem a capacidade de motricidade, pois ao realizar movimentos oculares em várias direções, percebe diferentes faces do que vê. “O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (BOSI, 1988, p. 66), por isso, a visão, simultaneamente, tonar-se janela da alma, já que ela pode transmitir o que se passa no interior do sujeito, mas também é o espelho do mundo, porque por meio desse sentido o mundo ao sujeito se revela (CHAUÍ, 1988)³⁹.

³⁹ Em seu artigo intitulado “Janela da alma, espelho do mundo”, Marilena Chauí disserta: “Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo o nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma. [...] Porém, porque estamos igualmente

Além deste, os outros sentidos (audição, paladar, olfato e tato) também fazem parte da percepção, sendo que alguns podem atuar de forma ressonante e conjunta. O corpo torna-se, pois, instrumento de compreensão do mundo que por ele é percebido. Além dos sentidos, Merleau-Ponty disserta também acerca de algumas funções corpóreas, como a fala, que ultrapassam a sua capacidade comunicativa. Para exemplificar isso, o fenomenólogo expõe o caso de uma moça que foi proibida de ver o rapaz que amava. Como consequência, a sua capacidade de fala foi seriamente afetada, ficando a jovem afônica. Para Merleau-Ponty, a fala está intrinsicamente relacionada à função emotiva: “Se a emoção escolhe exprimir-se pela afonia, é porque a fala é, dentre todas as funções do corpo, a mais estritamente ligada à existência em comum ou, como diremos, à coexistência” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 222). Por isso, a fala possibilita não apenas expressão e comunicação, mas a capacidade de ação e interação com os demais. A fala é, portanto, uma expressão corporal – “estar afônica não é calar-se: só nos calamos quando podemos falar” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 222)⁴⁰.

Observamos, assim, que na teoria merleau-pontyana, o ser, por estar integrado ao mundo, não possui uma consciência separada do mundo em que se encontra, pois suas experiências inserem-se no mundo. “Merleau-Ponty reforça a teoria da percepção fundada na experiência do sujeito encarnado, do sujeito que olha, sente e, nessa experiência do corpo fenomenal, reconhece o espaço como expressivo e simbólico” (NÓBREGA, 2008, p.142). Se cada sujeito tem uma experiência corporal diferente, haverá, portanto, uma maneira particular com que cada pessoa percebe o espaço. Por isso, a percepção de um objeto ou de qualquer espacialidade não é neutra, pois sofre influências pessoais, culturais e históricas.

Diante do exposto, ressalta-se que o estudo da espacialidade abarca a relação espaço-corpo (espaço-sujeito), visto que corpo é compreendido pelo mundo e a consciência de mundo é compreendida por meio do próprio corpo. Nesse sentido, o espaço será um elemento construído a partir das percepções que dele se tem⁴¹ e, por isso, torna-se subjetivo. A maneira como esse espaço será apresentado não está isenta do olhar valorativo, subjetivo e interpretativo por parte do sujeito. O espaço não é, pois, algo estanque, mas sim construído pelo indivíduo, visto que a sua própria atuação e percepção o constroem e o alteram.

certos de que a visão se origina lá nas coisas, delas depende, nascendo do “teatro do mundo”, as janelas da alma são também espelhos do mundo.”

⁴⁰ A discussão feita por Merleau-Ponty a respeito da fala é relevante, visto que possibilita uma melhor compreensão sobre casos de personagens que se mostram calados.

⁴¹ O espaço – como elemento construído a partir da subjetividade – também foi pontuado por Mikhail Bakhtin, no livro *Estética da criação verbal*: “a percepção efetiva de um todo concreto pressupõe o lugar plenamente definido do contemplador, sua singularidade e possibilidade de encarnação” (1992, p. 22).

2.3 Adentrando a subjetividade do espaço

Impressionista

*Uma ocasião, meu pai pintou a casa toda
de alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa,
como ele mesmo dizia,
constantemente amanhecendo.*

Adélia Prado

Diante das reflexões acerca da espacialidade, conseguimos perceber que há uma intrínseca relação entre o sujeito e os espaços em que habita ou pelos quais transita. Como aprofundamento dessa questão, pontuaremos as reflexões de Ludmila de Lima Brandão feitas no livro *A Casa Subjetiva* (2002).

Por ser arquiteta e historiadora, Brandão analisa a espacialidade tendo como princípio a relação entre o espaço, a arquitetura e o homem. O livro em questão, fruto de sua tese de doutorado, foi publicado em 2002 e expõe uma visão na qual o espaço não se produz e se encerra em objetos materiais, mas é considerado como fruto de forças imateriais, subjetivas, que se sobrepõem à configuração arquitetônica.

Segundo a autora, há uma relação estreita entre o homem e os espaços em que habita. Isso ocorre porque o homem, ao mesmo tempo em que é o construtor de seus próprios espaços, também é construído por eles. Ou seja, os espaços também produzem o homem. Essa questão é relevante no sentido de que permite entender como a relação sujeito-espaço é intrínseca e como ambos mutuamente se influenciam. Como consequência dessa relação, sempre haverá na espacialidade uma dimensão subjetiva que será produzida por meio dos fluxos imateriais e impalpáveis que constituem os espaços. Cada elemento espacial, portanto, vai além dos elementos materiais que o constituem concretamente, já que compreendem também as forças expressivas que o integram a partir de sua relação com o sujeito.

Tendo como premissa a afirmação de que a arquitetura tem a função de ser como uma máquina produtora de subjetividade, Brandão defenderá a proposição de que “[...] somos também “produzidos” pelo espaço [...] e, em especial, por espaço mais próximo que chamamos de espaço-doméstico” (BRANDÃO, 2002, p. 16), já que essas estruturas arquitetônicas (casas) “são tidas como máquinas de sentido e significação, onde os moradores não apenas ocupam a arquitetura, mas fazem parte dela” (CALHEIROS ET AL; 2015, p. 03). Ao pensarmos especialmente na posição do sujeito, observamos que fazer parte desse espaço

doméstico ultrapassa o fato de se estar nele – por isso, esse espaço adquire uma importante significação.

Se por um lado a “casa” é resultado dessa combinação de elementos tão dispares entre si, nos quais nós, seus “produtores”, estão incluídos, por sua vez (ou nossa), somos impensáveis sem as casas que nos acolheram, nos coproduziram⁴² e seguem, a seu modo, engendrando-nos. (BRANDÃO, 2002, p. 16)

Para a autora, portanto, o espaço casa, como construção arquitetural, só irá adquirir valor de “casa” à medida que sofrer o processo de singularização e de subjetivação. Logo, para Brandão, o conceito de “casa” corresponde a território humano. Em virtude disso, temos a concepção de “casa subjetiva” como sendo o espaço particular no qual são considerados todos os aspectos (materiais, espaciais, afetivos, temporais) que o envolvem.

A grande tarefa que temos ao habitar um espaço padronizado é singularizá-lo. E aí não importa se é um apartamento de alto luxo (todos igualmente iguais) ou uma casa de conjunto habitacional, miseravelmente iguais. Esse espaço só será uma casa, um espaço doméstico, quando **forças expressivas a constituírem, desmanchando a homogeneidade e construindo territórios singulares**. As casas modernas de capas de revista, cleans e amplas, com o mesmo mobiliário in – a cadeira “Le Corbusier”, por exemplo – não são casas, são vitrines; não são territórios. Este, o território, é o lugar do singular, do expressivo que precede a propriedade, do “sentir-se em casa” - disseram Gilles Deleuze e Félix Guattari -, mesmo que seja debaixo da ponte. O expressivo não deve ser compreendido aqui como algo que me espelha ou me representa, não se trata do narcisismo da imagem; mas como aquilo que me deixa inteiramente à vontade, onde não preciso dizer quem sou ou quem gostaria que pensassem que sou, mas onde apenas sou, nada mais. (BRANDÃO, 2013, s/p, grifo nosso)⁴³

Após apresentar a sua teoria a respeito da subjetividade e da heterogeneidade que as referências espaciais adquirem por meio do sujeito, observamos que Brandão detém-se na descrição de casas específicas (casa rizoma, casa catedral, casa encruzilhada, casa contemporânea), expondo seus recintos, sua arquitetura, suas peculiaridades.

Se tomarmos a figura da casa, podemos dizer, portanto, que:

Ela só emerge como casa quando misturada a outros elementos não considerados espaciais. Por exemplo: a cozinha traz um cheiro que define (dá os contornos a) essa cozinha. Mas é preciso acrescentar a esse cheiro as

⁴² Como o texto é de 2002 e, portanto, anterior à Reforma Ortográfica, o termo “coproduziram” ainda possuía hífen.

⁴³ A citação refere-se a uma entrevista dada por Ludmila Brandão ao jornal *Expoidea*. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2013/10/19/ludmila-brandao-fala-sobre-a-subjeti-vidade-dos-espacos-101978.php>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

rotinas específicas das horas do dia, a cozinheira Adelaide, a corrida desesperada das galinhas ao abate... Parece uma receita, e é. O espaço da cozinha dessa casa resulta da combinação inusitada de uma miríade de elementos heterogêneos que, ao alcançar certa consistência, produz um espaço singular. (BRANDÃO, 2002, p. 34)

Os estudos de Brandão são, portanto, fonte que nos possibilita relacionar o espaço como sendo o lugar da subjetividade do sujeito. Podemos, diante dos apontamentos de Ludmila Brandão, de Michel de Certeau e de Merleau-Ponty, fazer um cruzamento de suas ideias, visto que as teorias apresentadas complementam-se. Ao pensarmos o espaço a partir da definição ressaltada por Certeau, como sendo um lugar praticado, no qual o sujeito atua e movimenta-se, também estamos a pensá-lo como um espaço imerso na percepção sensorial e corporal do sujeito da qual Merleau-Ponty apontou, bem como fazemos referência a um espaço no qual a subjetividade e as forças expressivas do sujeito imperam, conforme pontuou Ludmila Brandão. Nesse sentido, verificamos que as ideias dos teóricos acima mencionados estão interligadas, sobretudo, no que diz respeito à construção do espaço por meio do sujeito atuante.

Diante das múltiplas referências espaciais, ponderamos que a figura da “casa” é, sem dúvida, o espaço que imediatamente se apresenta, o mais recorrente e, ainda, o que mais influencia o indivíduo, adquirindo, dessa forma, uma simbologia especial. É, pois, no espaço casa que o presente estudo irá se aprofundar.

2.4 Explorando espaços, adentrando a casa

Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória.

José Saramago

Ao adentrar na espacialidade da casa, observamos que esse espaço é um importante instrumento de análise para a alma humana, já que “analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 1988, p. 20).

Valendo-nos da fenomenologia, Gaston Bachelard publicou, em 1957, o livro *A Poética do Espaço*⁴⁴, no qual se dedica ao estudo das imagens poéticas⁴⁵ do espaço,

⁴⁴Maurício Puls, em seu livro intitulado *Arquitetura e Filosofia*, ao discorrer sobre as contribuições de Bachelard, aponta: “Em *A Terra e os Devaneios da Vontade*, de 1947, ele já discute a dialética do duro e do mole, a psicologia da gravidade e a potência criadora do trabalho. No ano seguinte, publica *A Terra e os*

recorrendo, sobretudo, à análise da casa. A obra em questão faz um estudo dos locais da vida íntima, por isso, a figura da casa terá papel central, já que ela é, por excelência, o espaço no qual ocorre a constituição da subjetividade e, ao mesmo tempo, o lugar em que a objetividade do mundo se apresenta ao sujeito. Sendo, “o nosso canto no mundo” (BACHELARD, 1988, p. 24), a casa pode ser considerada o grande berço, o lugar de proteção e aconchego desde o nascimento, visto que, antes mesmo de se habitar o mundo, o homem habita sua casa.

Segundo o fenomenólogo, a casa:

É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. [...] A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa. (BACHELARD, 1988, p. 26)

Assim, por compreender a proteção, abrigando o devaneio, protegendo o sonhador e guardando as lembranças, a casa não será apenas uma referência objetiva, mas, abarcará os elementos subjetivos, adquirindo, conseqüentemente, uma configuração simbólica, uma imagem poética⁴⁶.

Vemos, pois, que o intuito do autor é analisar, por meio do espaço, a imagem poética fenomenológica, chegando-se, assim, à sua essência e origem, ou seja, “[...] quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem toado em sua atualidade” (BACHELARD, 1988, p. 02).

Em *A Poética do Espaço*, Bachelard traça a fenomenologia do habitar, fazendo, além das reflexões sobre a casa e seus elementos constitutivos, como o sótão, o porão, considerações também a respeito da “casa das coisas”, como gavetas, armários e cofres, bem como acerca de refúgios que adquirem valoração de casa, como cabana, ninhos e conchas, e ainda sobre os redutos de encolhimento, como os cantos.

Para isso, o filósofo examina as imagens do espaço feliz, dos espaços íntimos, já que “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra” (BACHELARD, 1988, p. 19). A fenomenologia da casa bachelardiana irá, então, “determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados” (BACHELARD, 1988, p. 19) que

Devaneios do Repouso, no qual escreve um capítulo sobre “a casa natal e a casa onírica”. Mas é só na *Poética do Espaço*, de 1957, que ele desenvolve mais amplamente o tema. O ponto de partida desse livro é o conceito de espaço como abrigo da intimidade.” (PULS, 2006, p. 553)

⁴⁵ Bachelard afirma que através do espaço pode-se chegar a uma fenomenologia da imaginação, a um conhecimento acerca da imagem poética em sua origem, em sua essência, sua pureza.

⁴⁶ “Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões” (BACHELARD, 1988, p. 4).

desencadeiam lembranças e sentimentos positivos, não considerando os espaços de hostilidade ou de combate. Temos, assim, uma topofilia, o que na topoanálise seria o estudo psicológico de lugares que carregam imagens felizes.

Segundo Bachelard (1988), a casa, ao propiciar a imaginação criadora e o devaneio, será o símbolo primário dos espaços felizes, sendo considerada o elemento topofílico mais presente na memória, sobretudo a primeira casa, a casa da infância. Para o filósofo, independente se ela tenha tido defeitos ou tenha sido humilde, será sempre acolhedora, reconfortante, carregando consigo a ideia de estabilidade⁴⁷. Por ser o espaço das primeiras experiências, a casa natal guarda a infância, ficando arraigada no inconsciente por meio de imagens poéticas, sendo, pois, “impossível escrever a história do inconsciente humano sem escrever uma história da casa” (BACHELARD, 1988, p. 89).

Diante disso, levantamos uma importante questão: onde mora a casa da infância sobre a qual Bachelard tanto refletiu? Certamente na memória do sujeito. Se a casa da infância é marcadamente um espaço subjetivo, ela estará enraizada na memória e as lembranças que referenciam essa espacialidade estarão associadas à afetividade do sujeito e à sua subjetividade, não estando relacionada exclusivamente aos fatos concretos. Esse espaço subjetivo (casa) permanece escondido nas paredes da memória, podendo emergir à superfície frequentemente. Por isso, refletir como a atividade mnemônica se constitui é, de certa forma, compreender de que maneira as espacialidades a habitam.

Considerada como uma das mais importantes faculdades humanas, a memória é a capacidade de armazenar informações e resgatar fatos e experiências vividas. Segundo Jacques Le Goff, (2010, p. 419), a memória “remete-nos a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Essa recuperação do vivido sempre ocorre a partir de um tempo presente; o passado é, pois, evocado pelo agora. Por meio desse movimento de “conversão” temporal, tem-se a possibilidade de se fazer uma revisão do vivido, uma ressignificação dos acontecimentos passados, bem como ter um melhor entendimento do momento presente. Logo, “a memória não apenas traz o passado à tona, mas também, ao fazê-lo, contribui na percepção do presente e também na construção do projeto de futuro do sujeito, revelando-se, com isso, sua importante função existencial” (REIS; SCHUCMAN, 2010, s/p)⁴⁸.

⁴⁷ Para alguns, talvez, a imagem da casa não esteja relacionada ao acolhimento e refúgio, em virtude de aspectos familiares, financeiros etc. Porém, o que Bachelard pressupõe é a imagem fenomenológica da casa de forma geral, por isso ela é considerada um espaço topofílico.

⁴⁸ Não consta indicação de página, pois é um artigo em formato digital.

Nesse sentido, de acordo com Le Goff (2010), o passado não é neutro e imparcial, mas traz visões e valores que serão atualizados. Se as lembranças chamam um passado, sua releitura será sempre atualizada, pois é feita a partir de uma perspectiva do presente.

Além desse aspecto, a memória não é estática e não segue uma lógica linear, organizada, das lembranças, mas é dinâmica e móvel – por isso, as lembranças que sobrevivem à memória não irão pautar-se pelo aspecto temporal. Diante disso, a memória tem como principal atributo selecionar o que será registrado e, portanto, não podemos considerá-la como um simples arquivamento estático, mas pelo contrário, pelo fato de estar em constante movimento, ocorre de forma seletiva. Os fatos rememorados (e, conseqüentemente, a espacialidade que lhe acompanha) foram selecionados e, em virtude disso, adquirem importante significação. Esse processo de seletividade mnemônica ocorre de forma inconsciente e está intimamente relacionado à subjetividade, pois “[...] a memória opera escolhas afetivas” (CANDAUI, 2011, p. 69). Dessa forma, a seletividade da memória é pautada por questões subjetivas e inconscientes, já que só se guarda na memória o que fez sentido, o que possuiu algum valor afetivo e/ou utilidade.

Se, como bem salienta Pollak (1992, p. 4), “nem tudo fica gravado e nem tudo fica registrado”, os esquecimentos são, portanto, opções do indivíduo e se articulam com a memória, o que nos permite dizer que as recordações nem sempre ocorrem por acaso, mas por meio de uma busca constante que irá conter o esquecimento.

Perante a flexibilidade da memória em registrar fatos para não serem esquecidos, bem como registrar situações que carregam um sentido subjetivo/afetivo, reportamos os apontamentos acerca da classificação feita por Henri Bergson (1999) em: “memória espontânea” e “memória hábito”. A primeira é uma memória involuntária, constituída de lembranças independentes, espontâneas e imprevisíveis, não dependendo da vontade do indivíduo. É, pois, o produto dos sentimentos, emoções e sensações. A segunda é uma memória voluntária, adquirida pelo hábito, repetição e aprendizado, decorrente de adequação sociocultural. Ambas, porém, estão frequentemente interligadas.

Esses dois tipos de memória fazem parte do processo de construção do indivíduo. Porém, a memória espontânea adquire uma significação especial para o presente estudo, pois é aquela na qual podemos evidenciar aspectos subjetivos e emocionais do sujeito e elementos de significação registrados de forma inconsciente na memória – fundamentais no processo de autoconhecimento.

Para Santo Agostinho (1980), o resgate das imagens que permaneceram retidas na memória ocorre por meio das percepções sensoriais, ou seja, dos sentidos. Esse aspecto

recupera a importância da percepção sensorial ressaltada por Merleau-Ponty, já que ela influencia a percepção que se tem da realidade, dos fatos e das coisas, e evidencia o caráter afetivo da memória.

Diante disso, ponderamos que espaço, memória e subjetividade estão intrinsecamente relacionados. O fenomenólogo do habitar, ao refletir a respeito do papel da memória na reconstituição das lembranças da casa, questiona-se:

Perguntamo-nos: o que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o valor que lhes dá a memória? A memória distante não se lembra deles senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade. Apagado o valor, os fatos já não se sustentam. Existiram? Uma irrealidade se infiltra na realidade das lembranças que estão na fronteira entre nossa história pessoal e uma pré-história indefinida, exatamente no ponto em que a casa natal, depois de nós, volta a nascer em nós. Pois antes de nós [...] ela era anônima. Era um lugar perdido no mundo. [...] Mas, se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade. (BACHELARD, 1988, p. 72)

Diante desse questionamento, vemos que a relação entre o espaço da casa natal e a memória é pontuada no sentido de que a memória faz um registro divergente do real, já que, simultaneamente, registra-se também o imaginário, o devaneio, passando pela percepção do sujeito e pela interpretação desse espaço. Logo, “[...] no processo de mobilização memorial necessário a toda consciência de si, a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena de toda a complexidade do sujeito e de sua trajetória”. (CANDAU, 2011, p. 46), já que é permeada por questões afetivas e sensoriais. Assim, o sujeito, ao se lembrar de sua casa de infância, aciona a subjetividade que lhe é latente.

Podemos dizer, então, que no processo mnemônico, “mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização dos espaços da nossa intimidade” (BACHELARD, 1988, p.51); ou seja, de acordo com o filósofo, o espaço é uma condição necessária para a configuração da memória e o tempo apenas o seu contingente. A memória não registrará, segundo as reflexões bachelardianas, a duração concreta e real dos acontecimentos vividos, não sendo possível ser feita apenas em um tempo, sem o espaço.

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. [...] **O inconsciente permanece nos locais.** [...] Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. (BACHELARD, 1988, p. 28-29, grifo nosso)

Sendo, pois, o espaço um fator essencial para a recuperação do vivido, a casa da infância, além de ser uma das espacialidades constantemente acionadas pela memória, pode ser considerada a principal referência espacial a influenciar o sujeito.

2.5 O espaço objetivado pelo tempo: o conceito de cronotopo

Tempo e espaços são, quase, lugares tanto de si mesmos como de outras coisas. Todas as coisas estão situadas no tempo como numa ordem de sucessão; e no espaço como numa ordem de situação.

Isaac Newton

Se o sujeito imprime sua passagem no tempo e no espaço, não será, pois, diferente com as personagens literárias. Na literatura, “não há acontecimentos, enredos romanescos, motivos temporais que sejam indiferentes aos locais de sua realização e que pudessem realizar-se em outros lugares ou em nenhuma parte” (BAKHTIN, 1992, p. 263). Discorrendo a esse respeito, o teórico da linguagem e filósofo russo Mikhail Bakhtin, em seu ensaio *Formas de tempo e de cronotopo no romance – ensaios de poética histórica* (FTCR), escrito entre 1937 e 1938⁴⁹, e inserido no livro *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, estudou a natureza das categorias tempo e espaço, apresentando o conceito de cronotopo para análise estética. Composto pela junção das palavras *cronos* – tempo – e *topo* – lugar, **cronotopo** é definido como a expressão da indissociabilidade entre tempo e espaço, no qual o tempo necessita do espaço para objetivar-se e o espaço precisa do tempo para se tornar vivo e consistente.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1998, p. 211-212).

⁴⁹ Em 1973, Bakhtin acrescentou um texto final a esse seu primeiro ensaio intitulado “Observações Finais”. “Além do texto FTCR acima mencionado, o estudioso russo disserta sobre o cronotopo no texto *O romance de educação na história do Realismo* [...] que se encontra no livro *Estética da Criação Verbal*. Esse texto foi escrito entre 1936 e 1938” (BORGES FILHO, 2011, p. 52).

Apesar de o termo cronotopo⁵⁰ não ter sido criado pelo teórico russo, visto que fora anteriormente empregado nas ciências matemáticas e “[...] introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein)” (BAKHTIN, 1998, p. 211), será Bakhtin que transporá esse conceito para a literatura⁵¹.

Bakhtin, a partir de uma perspectiva histórico-literária, faz um estudo sobre diferentes cronotopos com base em vários gêneros do romance europeu. Parte do romance grego antigo, passando pelos de aventura e os de costume de Apuleio e Petronio, os romances de cavalaria, até os romances de Rabelais. Dentre todos os cronotopos apontados pelo teórico, destacamos o da estrada que, ligado ao tema viagem e associado ao motivo do encontro, aborda o deslocamento, o movimento, a travessia. Pelo fato de o encontro ser o motivo cronotópico mais recorrente e universal na literatura, na cultura e também em outras áreas da sociedade, o teórico irá se deter em seu estudo. Para ele, o encontro é cronotópico, pois sempre ocorre em um mesmo lugar e em um mesmo tempo. Ademais, “com muita frequência o cronotopo do encontro exerce, em literatura, funções composicionais: serve de nós, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final) do enredo” (BAKHTIN, 1998, p. 222).

O motivo do encontro possui um alto teor emocional, é um elemento constituinte do enredo e está relacionado a outros motivos (como o reconhecimento, o não reconhecimento) e a outros cronotopos mais amplos e concretos (como o da estrada). Nesse sentido, é recorrente o encontro acontecer na estrada ou esta ser o caminho para a efetivação do encontro.

[...] no romance, os encontros ocorrem frequentemente na “estrada”. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia e pelo espaço, podem surgir de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. (BAKHTIN, 1998, p.349-350)

⁵⁰ “Transportado da matemática para a ciência literária, demonstra a importante indissolubilidade entre espaço e tempo (sendo visto o tempo como quarta dimensão do espaço), baseada na ideia neokantiana que cada objeto na sua materialidade é captado por um ato intelectual com base nas categorias de percepção (AMORIM, 2006, p.102).”

“De Kant, Bakhtin tomou emprestada a ideia de que tempo e espaço são, essencialmente, categorias através das quais os seres humanos percebem e estruturam o mundo circundante [...]” (BEMONG ET AL, 2015, p. 18). Apesar de Bakhtin considerar essas categorias como primárias, não as considera como transcendentais (pensamento kantiano), mas como formas da realidade imediata.

⁵¹ “Bakhtin estava obcecado pela interconexão de espaço e tempo. Na década de 20, esse interesse era amplamente compartilhado pelos intelectuais soviéticos. Einstein e Bergson achavam-se particularmente em moda. Mas nas explorações iniciais empreendidas por Bakhtin na questão, ele não se apoiou nesses dois pensadores, mas em outros, sobretudo em Kant e nos neokantianos.” (HOLSQUIST; CLARCK, 2004, p. 295).

De acordo com a teoria bakhtiniana, é “[...] rara a obra que passa sem certas variantes do *cronotopo* da estrada, e muitas obras estão fracamente construídas sobre o *cronotopo* da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho” (BAKHTIN, 1998, p. 223).

Bakhtin, em sua abordagem teórica, ainda apresenta outros cronotopos que, apesar de interessantes, não serão expostos na presente pesquisa, visto que o intuito foi fazer uma delimitação teórica acerca do conceito do cronotopo. De acordo com Borges Filho,

No texto FTCT e REHR, Bakhtin, segundo nossa leitura, aponta 10 cronotopos, a saber, do encontro, do caminho/estrada, da praça pública, mitológico/popular, mágico, do palco teatral, do castelo, do salão ou sala de visita, da cidadezinha, da soleira (limiar). Analisando-se alguns textos críticos que comentam o cronotopo, constatamos uma grande divergência entre eles na determinação de quantos e quais são os grandes cronotopos apontados pelo teórico russo em seu texto. (BORGES FILHO, 2011, p. 57)

Apesar de os estudiosos divergirem quanto à quantidade e tipos de cronotopos, é possível afirmar que a teoria bakhtiniana ilustra os motivos cronotópicos⁵² mais recorrentes em cada gênero selecionado. Assim não podemos dizer que existem somente os cronotopos elucidados por Bakhtin; há, em potencial, inúmeros outros cronotopos que são construídos a partir das mais variadas obras literárias. A já mencionada figura da casa, por exemplo, pode ser considerada cronotópica em determinados textos, caso nela estejam configuradas as características essenciais de um cronotopo.

Um aspecto importante na teoria bakhtiniana é que, apesar da indissociabilidade entre tempo e espaço, “em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 312). Essa primazia do tempo⁵³ no cronotopo é ressaltada por Benedito Nunes (1992), já que o espaço é dependente do tempo para se concretizar. Para Marília Amorim, as ideias de Bakhtin partem da premissa de que no movimento cronotópico, o tempo, ao influenciar e atuar no sujeito, transforma-o e este, por sua vez, atua no espaço, transformando-o também. Se

Os índices de tempo, por sua vez, revelam-se no espaço, revestindo-o de sentido, porque estes se preenchem de valores. Em uma aproximação ao pensamento de De Certeau (2009), isso resulta dos efeitos das práticas humanas, ou melhor, das operações circunstanciadoras, orientadoras e temporalizadoras. (PAULA, 2011, p. 24)

⁵² “Nas “Observações Finais”, o autor russo afirma que abordou apenas os grandes cronotopos, mas que existem infinitos. Para ele, “cada tema possui um cronotopo””. (BORGES FILHO, 2011, p. 64)

⁵³ “Enfatiza-se, na verdade, o entendimento do tempo enquanto quarta dimensão do espaço e como princípio condutor do enredo, ou seja, a compressão do cronotopo como uma categoria conteudístico-formal, um todo compreensivo, concreto e visível.” (PAULA, 2011, p. 24)

Logo, as ações e práticas do sujeito organizam-se a partir de um cronotopo. O sujeito constrói as espacialidades e as temporalidades e, por sua vez, é construído por elas. Há, pois, uma relação dialógica entre sujeito e cronotopo.

Outro ponto que se nos apresenta é, pois, o caráter conteudístico-formal e temático do cronotopo. A esse respeito, Fiorin (2006, p. 133) propõe que “[...] os cronotopos são uma categoria conteudístico-formal e brotam de uma cosmovisão, determinando a imagem do homem na literatura, pois constituem uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, lugares que estão em interação mútua”. Ademais, os cronotopos possuem significado temático, pois “[...] são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo [...]” (BAKHTIN, 1988, p. 355).

Na visão bakhtiniana, portanto, o cronotopo cria uma imagem literária, sendo, de acordo com Marília Amorim (2006), uma das principais instâncias para se compreender o texto literário. Diante dos apontamentos cronotópicos bakhtinianos, é importante salientarmos que os índices espaciais e temporais constitutivos do cronotopo estão em intersecção com a percepção subjetiva do sujeito. É por meio da maneira de sentir e perceber – corporal e/ou psicologicamente – o tempo e o espaço que o cronotopo irá se configurar e exercer sua influência.

Como desdobramento dessa questão perceptiva e apoiando-nos nas reflexões merleau-pontyanas, a concepção que o sujeito tem acerca do espaço e do tempo (cronotopo) parte da percepção subjetiva que se tem deles. Logo, o sujeito tem uma visão do mundo e de si a partir de seu olhar. A perceptiva de seu olhar determinará, então, a visão que tem de si, do outro e do mundo exterior. Essa reflexão estende-se ao narrador e às personagens nas obras literárias.

Nesse sentido, os cronotopos participam da transformação do sujeito, de sua subjetividade, já que “sem esta expressão espaço-temporal é impossível até mesmo a reflexão mais abstrata. Consequentemente, qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos” (Bakhtin, 2002, p. 362).

Diante disso, é necessário que tenhamos um olhar atento para as relações cronotópicas inseridas na narrativa, já que elas determinam a percepção de mundo que o sujeito tem.

Tendo, pois, como fundamentos as reflexões acerca da literatura contemporânea e seus recorrentes espaços, bem como as teorias a respeito da espacialidade e sua relação com a subjetividade do sujeito (ocorridas por meio da prática dos espaços, da forma com que eles

são apreendidos sensorialmente pelo sujeito e das forças expressivas que lhe são depositadas), partimos para a análise do romance *Aos 7 e aos 40*.

3. AOS 7: O MENINO, A INFÂNCIA E A CASA QUE O HABITA

Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos.

Manoel de Barros

O quarto capítulo do presente trabalho fundamenta-se na análise do romance *Aos 7 e aos 40* e tem como foco os capítulos destinados à primeira fase do protagonista, aos sete anos. Com esse recorte inicial, buscamos compreender como a espacialidade está configurada nessa fase, o efeito de sentido por ela produzido, e de que forma a subjetividade se correlaciona com as questões espaciais e com as demais categorias narrativas. Este capítulo, como o próprio título indica, detém-se nos elementos essenciais do protagonista ainda menino – apresentando como principal aspecto temporal a infância e seus desdobramentos e, como espacialidade, seus espaços íntimos (a casa em uma cidade do interior, sua redondeza e os lugares memoráveis da infância do protagonista).

Para melhor análise das duas fases, optamos por, inicialmente, refletir sobre cada uma em separado, para que fossem verificados os elementos que as singularizam; posteriormente, serão elucidados os elementos que as soldam.

3.1 Aos 7: o menino que permanece

Na infância... bastava sol lá fora e o resto se resolvia.

Fabrizio Carpinejar

A fase destinada à infância (aos 7) é apresentada em seis capítulos por meio de um narrador autodiegético, ou seja, “o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central” (REIS; LOPES, 1996, p. 118). Nos capítulos dessa fase, o narrador-personagem não é nomeado e a narração é feita por meio do pronome pessoal “eu”. Em virtude disso, para a presente análise, a referência a esse narrador-personagem será feita através de palavras como menino, criança, garoto e, também, pelo vocábulo protagonista.

A narração é feita em primeira pessoa⁵⁴ e, pelo fato de ter vivenciado os acontecimentos passados, o narrador tem conhecimento do que está narrando. Nesse sentido, esse narrador “[...] está dentro e fora da narrativa. Ele é personagem e aí então passa a reviver aquilo que é narrado [...]. A narração está fora do tempo vivido pelo personagem” (FERNANDES, 1996, p. 108).

Aos 7, há uma grande distância temporal entre o passado da história e o presente da narração, e os acontecimentos narrados dizem respeito aos episódios da infância que ficaram arquivados na memória do narrador-personagem e que o tempo não conseguiu apagar. Assim, por estar em um tempo ulterior em relação à diegese e, portanto, distante temporalmente do menino que foi, a narração “sobrevive através da memória e faz dela seu instrumento de perquirição.” (FERNANDES, 1996, p. 109).

Esse aspecto reporta-nos às questões da memória discutidas no capítulo anterior. O narrador, ao recuperar os elementos marcantes de sua infância, está recuperando a sua memória afetiva. Ou seja, recorda-se dos momentos afetivos que ficaram registrados pela memória e não caíram no esquecimento. Se pensarmos na etimologia do verbo “recordar”, que vem do latim *recordare* e quer dizer “trazer de volta ao coração”, entendemos que “recordar” é lembrar com o coração. Nesse sentido, quando o narrador recorda-se de alguns episódios de sua infância, está também recuperando sua memória afetiva, já que os momentos selecionados e lembrados foram aqueles em que a subjetividade do protagonista, ainda garoto, se fez presente.

Porém, como vimos, a memória constitui-se de uma recuperação do vivido, do que já passou, a partir do presente. Logo, em aos 7, se há uma distância temporal alargada entre o passado da história e o presente da narração (visto que o narrador-protagonista já é adulto), os acontecimentos narrados passarão, necessariamente, pelo filtro do presente do narrador.

Nesse sentido, a perspectiva narrativa parte da visão dos fatos feita pelo adulto e, em determinados momentos, esse aspecto é visível, pois a narração deixa transparecer o presente em que o narrador se encontra. Isso fica evidente em certos momentos, quando percebemos pequenas interrupções na narração para dar espaço à voz do narrador adulto, como em: “A Teresa estava lá, calada, à sombra da mangueira. Tão calada que eu pensei, mesmo sem sermos íntimos, *Ela tá triste*. **Eu nem sabia ler a tristeza das pessoas. Eu ainda errava no meu olhar.**” (CARRASCOZA, 2013, p. 11, grifo nosso). Nesse exemplo, o narrador discorre

⁵⁴ É válido ressaltar também que, ao assumir a primeira pessoa, enfatiza-se a subjetividade que é lhe inerente. A esse respeito, trazemos a teoria das funções da linguagem, postulada por Roman Jakobson, na qual discorre que a função emotiva, centrada no emissor (1ª pessoa), suscita a emotividade do emissor, conferindo ao texto um caráter mais subjetivo e pessoal. Evidentemente, essa subjetividade pode ser manifestada de outras formas.

sobre Teresa, seu amor de criança, mas interrompe a narração para inserir uma reflexão atual, que somente obteve com o passar do tempo. Esse comentário não é do protagonista menino, mas sim do narrador adulto.

Outro exemplo pode ser visto em: “Eu ia alegre, no banco da frente, com o pai [...] mas ao mesmo tempo minha alegria se contaminara pelo temor das horas vindouras. Sem saber, a cada quilômetro, **ia me afastando do menino que eu era.**” (CARRASCOZA, 2013, p. 121, grifo nosso). Aqui, novamente, o narrador coloca-se lado a lado com o garoto protagonista rememorado, fazendo um balanço da pessoa que foi e a que é.

Dessa forma, o adulto (narrador), devido a esse distanciamento temporal, constata que não é mais aquele menino (personagem da narrativa) de outrora. Isso pode ser observado já no capítulo de abertura do romance:

Eu ia correndo à vida. Aos sete, a gente é assim. Pula de um doce para um brinquedo. De um brinquedo pra uma tristeza. Tudo rápido, no demorado da vida. O pai chegava, *Olha o que eu trouxe para você?*, e abria a mão: um punhado de balas Chita! O mundo então era aquele sabor em minha boca, eu concentrado em mastigar, querendo outra, e mais outra, satisfeito em estar ali, fiel ao meu instante. (CARRASCOZA, 2017, p. 7-8, grifo nosso)

Por esse trecho, percebemos que o narrador tem consciência de que, embora a narrativa seja sobre o menino, ele, aos 40, já não é daquele jeito – e, ao dizer isso, já antecipa como o adulto é. Diante disso, mesmo que a narrativa discorra sobre o menino, aos 7 anos, também se fala sobre o adulto, aos 40, ainda que, às vezes, isso ocorra de forma velada.

A respeito dessas intromissões na narração, podemos ponderar ainda que sejam uma tentativa do narrador adulto preencher as lacunas deixadas pelos lapsos da memória. A “[...] busca incessante do narrador é atar o que foi perdido nesse lapso, o que só consegue parcamente” (CASAGRANDE FILHO, 2017, p. 214). Isso se deve porque se há um narrador-protagonista, já adulto, rememorando a sua infância, esta será feita de maneira incompleta, já que a distância temporal interfere na memória, na perspectiva e no próprio sujeito.

“Ao assumir a voz autodiegética na narrativa da infância, ele se apropria do narrado” (CASAGRANDE FILHO, 2017, p. 214), da subjetividade latente a essa voz e, consequentemente, tenta se aproximar do menino que foi. Esse aspecto poderia não estar tão marcado caso a narração dessa fase fosse por um narrador heterodiegético.

As lembranças rememoradas aos 7 são doces e cotidianas, marcadas pela subjetividade e pelo tom saudoso do narrador. As memórias da infância referem-se aos pequenos, mas valiosos detalhes e descobertas da vida. Os acontecimentos rememorados dizem respeito aos

que mais o marcaram e aos que mais os sentidos lhe conferiram cor, sabor, odor... significação, porém sendo a memória fundamentalmente afetiva, subjetiva e seletiva, os episódios da infância rememorados também serão marcados por esses atributos.

3.2 Os espaços do menino – o menino em seus espaços

“Não importa que a tenham demolido: a gente continua morando na velha casa em que nasceu.”

Mário Quintana

Ao analisarmos a espacialidade nos capítulos destinados à infância, observamos que as referências espaciais são praticadas por um protagonista que se movimenta nesses espaços de forma a apreender subjetivamente, por meio de suas percepções sensoriais, o mundo que lhe cerca. Nessa fase, merecem destaque os cômodos da casa, o quintal, a rua das proximidades, a casa do vizinho, a casa de parentes e a escola. Nesses espaços, evidenciamos a mobilidade que as personagens, sobretudo o protagonista, exercem e como, por meio dela, sujeito e espaço relacionam-se. Inicialmente, analisaremos cada capítulo da infância, detendo-nos em alguns pontos que julgamos importantes para o entendimento da obra como um todo, bem como pontuaremos a forma como a espacialidade e a subjetividade estão relacionadas.

Aos 7, inicia-se exatamente com o capítulo “Depressa”. O título, sugestivo e significativo para a análise, já indica a movimentação espacial e, conseqüentemente, sua reverberação na ação do protagonista nos episódios rememorados. O capítulo é intitulado com um advérbio que associa tanto à noção temporal (já que designa algo feito sem demora), quanto à noção espacial (visto que pode sugerir deslocamento, desejo de chegar a um ponto). Esse capítulo indica a velocidade e a forma com que a mobilidade do protagonista se realiza (de modo rápido, com pressa), apresentando o menino e seu desejo em aprender, em ler as palavras e as pessoas, em sentir e apreender o mundo.

O livro abre-se da seguinte forma: “Eu ia **correndo** à vida. Aos sete, a gente é assim. **Pula** de um doce para um brinquedo. De um brinquedo pra tristeza. **Tudo rápido, no demorado da infância.**” (CARRASCOZA, 2013, p. 07, grifo nosso). Por meio das primeiras linhas do romance, conseguimos iniciar a reflexão acerca da espacialidade, foco da presente pesquisa, visto que os verbos e os vocábulos usados indicam que o menino explora espacialmente seus espaços. Ações típicas da infância, o correr e o pular, verbos caracterizados pela movimentação apressada e de descoberta espacial do mundo, fazem parte da mobilidade

do menino, da agitação dessa fase, bem como aprofundam o sentido do título do capítulo. Logo, aos 7, tudo é rápido, pois são muitas descobertas e aprendizados ocorridos nessa fase.

O narrador, ao mencionar que é “tudo rápido, no demorado da infância”, expõe ainda a sua noção temporal atual: quando diz que a infância passa devagar, é o adulto tendo a dimensão temporal de que a infância passa de forma lenta. Essa impressão de lentidão justifica-se exatamente pelo fato de esta ser uma fase em que há muitas experiências e aprendizados que ficaram registrados na memória, por isso o adulto enxerga essa fase mais demorada⁵⁵.

A sede de descoberta do menino, o desejo de não perder nada, de descobrir sempre novas coisas expressa-se na passagem: “[...] eu já esquecido do que não via, tomando cuidado para continuar lá, **um olho n’A Pantera Cor-de-Rosa, outro pela sala à caça de novidades**” (CARRASCOZA, 2013, p. 08, grifo nosso).

Retomando o conceito de Certeau, nesse capítulo o garoto, por meio de sua mobilidade, pratica os lugares. Essa movimentação rápida do menino dá-se em espaços íntimos, significativos para o protagonista, como no excerto: “O óleo quente chiava na cozinha, no ar o cheiro de bife que a mãe fritava. Eu voava pra cozinha, entregue inteiramente à minha fome [...]” (CARRASCOZA, 2013, p. 08). Assim como essa, as ações do protagonista giram em torno de espacialidades que são próprias às de qualquer menino: “[...] eu despertava, me enfiava no uniforme e no menino que me cabia, o café da manhã vinha a mim, eu e meu irmão indo pra escola, o caminho um sobe e desce que andava em nós; [...]” (CARRASCOZA, 2013, p. 09).

Da leitura desse primeiro capítulo podemos sintetizar a enumeração de várias ações do garoto que representam a sua pressa e vontade de descobrir o mundo, já que tudo o que surgia à sua frente o fascinavam. Em “Depressa”, o movimento do protagonista é constante e, mesmo quando ele se encontra sentado assistindo ao desenho, não está inerte, já que, ao mesmo tempo, está em busca de novidades. Essa pressa ainda pode ser evidenciada no fato de

⁵⁵ A noção de tempo é algo que instiga muitos pesquisadores. David Eagleman, neurocientista e pesquisador americano da Universidade Stanfor, Califórnia, estudou a respeito da sensação temporal lenta que sentimos em determinados momentos da vida. Acerca disso, concluiu que a noção de lentidão ou de morosidade que conferimos ao tempo depende, basicamente, dos aprendizados adquiridos nesse período de tempo. Segundo ele, “Quando nos lembramos de um verão lá atrás, na nossa infância, parece ter durado muito, muito tempo. Por quê? Porque tudo era novo e você estava tendo todo tipo de experiências, aprendendo novas coisas. Quando fica mais velho, já aprendeu as regras do mundo, os padrões. Isso é importante para você funcionar no mundo, mas por outro lado, você deixa de formar memória nova. Então, aos 60 anos, você olha para o verão que passou e pensa, 'nossa, desapareceu tão rápido'. Porque aquele verão foi igual a qualquer outro verão” (EAGLEMAN, 2017, s/p). A citação encontra-se disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-40709560>>. Acesso em: 10/01/2018.

o garoto querer se tornar logo um homem. “Eu queria crescer logo, trocar a minha pele de criança por uma de homem” (CARRASCOZA, 2013, p. 09).

Porém, essa pressa, marcadamente exposta no capítulo de abertura do romance, não será mais almejada pelo protagonista no fim do capítulo, quando o menino conhece a prima Teresa, seu primeiro amor. Será nesse momento em que o menino experimenta o amor que a pressa não terá sentido, já que queria saborear e alongar cada segundo:

[...] estranhamente, senti uma calma quase de sono. Olhei para ela. Para ver tudo, nos detalhes. A cor dos olhos, o nariz arrebitado, a boca bonita, os dentes brancos clarinhos, tudo o que, para mim, era o jeito dela. E foi aí, **de repente, que eu perdi toda a pressa do mundo.** (CARRASCOZA, 2013, p. 11, grifo nosso).

O primeiro capítulo encerra-se, portanto, de forma oposta à maneira como se iniciou, pois não é a pressa que o finaliza. Esse será o gancho para o primeiro capítulo da fase adulta, intitulado “Devagar”, será, assim, o primeiro ponto de costura que ligará as duas fases do protagonista.

Outro aspecto importante do capítulo “Depressa” é que as espacialidades e o mundo são percebidos pelo protagonista por meio dos sentidos, como bem nos apontou Merleau-Ponty. Observamos que a visão, o olfato, a audição e o paladar são explorados de forma que o garoto apreende sensorialmente o mundo. Os sabores novos, assim como a bala Chita, são percebidos pelo paladar; pelo olfato o menino sabia que na cozinha o bife de sua mãe o esperava e, junto a ele, o cuidado do preparo que sua mãe lhe fornecia; pela audição o protagonista antevia que o caminhão de carga passava lá fora e pela visão o admirava. “O silêncio logo vinha, devagarzinho, até se chegar, todo. E, adiante, as casinhas de sempre, a gente ali gastando o olhar com a noite que descia no céu” (CARRASCOZA, 2013, p. 08). O gastar o olhar era entrar em contato, apreender, perceber, admirar o mundo. Era dessa forma que o protagonista, aos 7, percebia e praticava seus espaços.

Um último aspecto que se apresenta nesse capítulo e que será reverberado no próximo capítulo da infância, bem como ao longo do romance, é a aproximação feita entre pessoas e livros. Em “Depressa”, o menino ainda era analfabeto na leitura das pessoas: “Eu sem sabia ler a tristeza nas pessoas. Eu ainda errava no meu olhar” (CARRASCOZA, 2013, p. 11). Nesse trecho, o narrador, devido a seu distanciamento temporal, analisa que, aos 7, ele ainda não sabia ler as pessoas. Como desdobramento e forma de ligação entre os capítulos, esse aspecto será mais bem explorado no segundo capítulo da fase da infância, intitulado justamente “Leitura”.

“Leitura” é o segundo capítulo dessa fase e, como o próprio nome indica, estrutura-se no ato de ler.

Naquela época, eu estava aprendendo a ler e a escrever e me encantava descobrir como uma letra se abraçava a outra para formar uma palavra, e como as palavras, úmidas de tinta, ganhavam novo rosto quando escritas no papel. [...] uma tarde, ao ouvir meu irmão caçoar de mim, minha mãe o lembrou das dificuldades que ele tivera e disse, *Você também errava muito!* E afirmou que aquele bê-a-bá era apenas o começo, um dia eu e ele iríamos ler não só as palavras, **mas tudo ao nosso redor, inclusive as pessoas.** (CARRASCOZA, 2013, p. 23, grifo nosso)

Observamos, a partir desse trecho, que nessa metáfora a narrativa aproxima o ato de ler, de descobrir o que há por detrás da grafia das letras, ao ato de entender, conhecer e interpretar o mundo e as pessoas também. O protagonista, ainda menino, não sabia exatamente como isso se daria.

Achei engraçado aquilo que ela disse, como é que seria ler as pessoas? [...] Então eu era um livro, ele outro, minha mãe outro, o pai também? E todo mundo uma escrita, com suas letras, seus pês e bês⁵⁶, seus capítulos? Éramos para ser **folheados, lidos e relidos?** (CARRASCOZA, 2013, p. 24, grifo nosso)

A metáfora inserida nesse capítulo sugere que ler as pessoas e o mundo é saber decifrar um código, interpretar os acontecimentos. A leitura é, portanto, um aprendizado, um processo que ocorre de forma lenta, ao longo da vida, iniciando-se na infância e se estendendo para toda a vida. Se as pessoas são como livros, é necessário que sejam folheadas, lidas e, ainda, relidas de tempos em tempos – essa releitura se faz necessária já que nada é imutável: as pessoas e o mundo mudam; por isso, a releitura possibilita atualizações e novas interpretações.

Nesse capítulo, o narrador tem consciência de que, naquela época de garoto, ele ainda estava aprendendo esse processo, era um aprendiz nesse aspecto. Assim, à medida que fosse “alfabetizado”, conseguiria adquirir as habilidades necessárias para escrever sua própria história. Por isso, o segundo capítulo da fase adulta intitula-se “Escritura”.

⁵⁶ O protagonista, ao comparar livros e a pessoas, ingenuamente, questiona-se como isso se daria e se o mundo era uma imensa escrita, usando o exemplo do “p” e “b”. O uso desses fonemas é bem significativo, pois quando espelhados, são iguais:

p b

b p

Isso nos remete, ainda, à ideia de espelhamento que ocorre em muitos níveis no romance.

Em “Leitura”, nesse meio tempo em que o menino aprendia a ler, brincava – praticando seus espaços. Nesse capítulo, são apresentados especialmente os espaços do quintal da casa, local onde, frequentemente, o menino jogava futebol com o irmão e alguns amigos. Observa-se que o espaço doméstico é explorado em todas as suas possibilidades e de forma lúdica. “Vieram as férias, chamamos o Paulinho, o Lucas, uns garotos da vizinhança, e montamos dois times, **o quintal virou quadra** de pelada, e a bola toda hora caía do outro lado” (CARRASCOZA, 2013, p. 26, grifo nosso). As estruturas arquitetônicas adquirem, assim, novos sentidos pela ação do protagonista e o espaço, sendo subjetivado, como bem nos apontou Ludmila Brandão, é usado também como lugar do brincar.

Também são apresentadas nesse capítulo algumas personagens que marcaram a infância do garoto, como os colegas da vizinhança (Paulinho e Lucas), especialmente o vizinho, seu Hermes⁵⁷ (homem quieto e amigo dos pássaros).

Seu Hermes era um homem dos quietos, meu pai comentara que ele fora soldado na Segunda Guerra e, depois de voltar, dera pra recuperar **rádios quebrados** e **cuidar de seus passarinhos**. E ele tinha mão para **tirar as coisas do silêncio**, afagar asas, **avivar cantos**. (CARRASCOZA, 2013, p. 26, grifo nosso)

Observamos que há, na descrição de seu Hermes, mais um jogo de opostos explorado no romance, já que ele, ainda sendo um homem quieto, de poucas palavras, dedicou-se ao conserto de rádios quebrados, ou seja, a recuperar a voz calada, a música, bem como era amigo dos pássaros, que são aves caracterizadas, sobretudo, pelo canto. O silêncio de seu Hermes era complementado, dessa forma, pelo canto dos pássaros que tinha em seu viveiro – e essa relação entre ele e os pássaros era tão intrínseca que, segundo a mãe do garoto, “uma vez abri as gaiolas mas nenhum voara: ficaram todos ali, a comer frutas em suas mãos e a bicar seus dedos” (CARRASCOZA, 2013, p. 26).

Nesse ponto do capítulo, a narrativa discorre sobre as partidas de futebol que o protagonista jogava no quintal de casa, na qual percebemos a movimentação intensa e a

⁵⁷ Etimologicamente, o nome Hermes vem do Grego *Hermês* e significa “espírito da vida”, “princípio gerador da natureza” Na mitologia grega, Hermes era o deus mensageiro e intérprete da vontade dos outros deuses, também considerado o protetor dos pastores e rebanhos.

Podemos, pela associação etimológica, observar que, no romance, o vizinho possui uma íntima relação com a natureza, por ser amigo dos pássaros. Também podemos ver um jogo de opostos, pois se espera que um mensageiro seja comunicador, mas seu Hermes era um homem dos quietos – apesar de se comunicar com seus gestos (talvez mais do que se falasse).

Outra questão importante é que algumas personagens de determinadas narrativas de Carrascoza retornam em seus novos textos, como o caso de seu Hermes, que aparece no conto “A segunda cartilha”, do livro infantojuvenil *Meu amigo João* (2004).

ocupação desse espaço. O muro que separa a casa do protagonista e a do vizinho tem especial destaque, pois ele não era somente um divisor entre as casas, mas era, sobretudo, a ponte entre eles, pois, por meio do muro, o mundo de cada um se intercambiava. Quando o menino, ao jogar futebol no quintal, sem querer, lançava a bola alto demais, ultrapassando o muro, caindo na casa de seu Hermes, era ele mesmo quem “[...] regressava com o raiar de seu rosto rente ao muro” (CARRASCOZA, 2013, p. 26). Nesse jogo de opostos, podemos verificar que a bola era o instrumento que carregava o que havia de um lado do muro para o outro: “[...] lá vinha **ela**, alva no ar **como uma pomba**, aterrissando feliz em nosso quintal” (CARRASCOZA, 2013, p. 28, grifo nosso). Ao comparar a bola com a pomba, verificamos uma aproximação do mundo do seu Hermes com o do protagonista, como se não houvesse nenhuma separação física entre eles.

Devido aos constantes incidentes, pois a bola muitas vezes destruía as plantas da esposa de seu Hermes, o muro foi aumentado. Porém, ainda assim, a bola teimava em cair do outro lado do muro.

Em determinado momento, as devoluções da bola começaram a ficar mais lentas, demoradas, pois seu Hermes havia ficado doente. É nesse momento que observamos na narrativa a inserção de um pressentimento: “**sentimos** que coisas estranhas **rondavam**, mas ainda **inaptos** pra entendê-las” (CARRASCOZA, 2013, p. 28, grifo nosso). O trecho sugere a iminência da morte de seu Hermes. O protagonista sente que algo ruim acontecerá, porém, não sabia “ler” os sinais, era, ainda, inapto. A própria natureza anunciava, como forma de confirmação, que algo de ruim estava prestes a acontecer: “Um dia o céu escureceu subitamente; a manhã virou noite, e o temporal desabou, uma aguaceira dos demônios, os relâmpagos rabiscando o céu, a ventania partindo galhos de árvores, uma coisa de dar medo (CARRASCOZA, 2013, p. 28). E esse subjacente anúncio é confirmado, quando, certo dia, a bola que caiu no quintal de seu Hermes não foi devolvida.

Nós ficamos ali, de olho num extremo e noutro do muro, à espera da bola, imaginando em que ponto ela cairia. Mas o tempo foi passando, a sombra da jabuticabeira crescendo do outro lado, e eu e meu irmão nos olhamos fundo, fundo, em silêncio. Como no *replay* de um lance, lembrei daquelas palavras da minha mãe, que um dia ainda iríamos ler as pessoas. Apesar de imóveis ali, havia poucos minutos, eu sabia, e ele também que Seu Hermes nunca mais poderia nos devolver a bola. (CARRASCOZA, 2013, p. 26, p.29)

Esse último parágrafo do capítulo “Leitura” permite-nos pontuar que o menino, ainda que inapto no ofício de ler as pessoas e o mundo, inicia esse processo de leitura pela percepção, pelo sentir e pela observação do mundo à sua volta. O sofrimento oriundo da

percepção de que algo ruim aconteceria, será o tema central do próximo capítulo da fase do garoto, intitulado “Nunca mais”.

Nesse sentido, em “Leitura”, também trazemos as teorias de Certeau e Brandão, pois podemos observar como o menino, em sua mobilidade, pratica seus espaços, especialmente o quintal de casa, e como esses espaços são sentidos de forma subjetiva, uma vez que as forças expressivas lhes dão novos significados, como o caso do muro – que já não separa, mas interliga o menino ao vizinho, adquirindo, assim, um novo sentido.

Em “Nunca mais”, terceiro capítulo da primeira fase, a espacialidade narrativa parte da alusão à casa do protagonista, fazendo referência especialmente à cozinha e à sala, local onde a família se reunia para jantar, assistir à televisão e conversar. “Depois que comia, senta-se ao lado de minha mãe no sofá. [...] Era bom ver que os dois se queriam, nós ali juntos, uma família – assim eu queria que fosse sempre” (CARRASCOZA, 2013, p. 47). Depois, a narrativa centra-se em um deslocamento espacial: o menino acompanha seu pai a uma viagem de trabalho.

Durante a viagem, o itinerário é observado pelos olhos atentos do menino, que não queria perder nada. “O sol das onze da manhã batia no vidro da Kombi. Passamos pela igreja matriz, pela sorveteria na rua Quinze, e, quando chegou numa esquina, meu pai estacionou” (CARRASCOZA, 2013, p. 49). As referências espaciais são marcadas pelo desejo do garoto em estar ali, no espaço próprio do pai, e apreender tudo o que poderia. A viagem tinha como destino um armazém e nele o olhar observador e curioso do garoto também é percebido.

Era um secos e molhados muito velho, com largas portas de madeira, um casarão escuro [...] era um mundo, enorme, eu me perdi lá dentro. Gostei de circular de um canto a outro, mas já tinha quebrado um vaso, roubado um punhado de quirela para dar às pombas, tinha lido os rótulos de uma porção de produtos [...] (CARRASCOZA, 2013, p. 49-50)

Nesse capítulo, a tentativa do pai do garoto em efetuar a venda não se concretiza e ele parecia estar sendo humilhado. “Percebi que as vozes se alteravam e escutei a do meu pai apertada, mais baixa que as outras. [...] Não entendi nada, mas pelo tom da conversa **percebi** que meu pai estava triste [...] então **senti** que os homens estavam zombando dele” (CARRASCOZA, 2013, p. 50, grifo nosso). Pelo trecho, vemos, portanto, que o menino já começa a fazer a leitura das pessoas e dos sinais.

Esse momento termina com o choro do pai:

[...] olhei de rabo de olho e vi, surpreso, que meu pai estava chorando. [...] Eu senti que ele se envergonharia se eu percebesse. [...] Como quem não

quer nada, fiz que estava atento ao movimento das ruas, mas vi a dor cobrindo o rosto dele quando o sol cintilou em seus olhos. (CARRASCOZA, 2013, p. 51)

Esse acontecimento triste e constrangedor será um fato silenciado, nunca mais mencionado, por isso o título do capítulo “Nunca mais”. Ao refletirmos sobre esse episódio, percebemos que esse deslocamento espacial é importante para o romance, pois ele simboliza que o ato de sair de casa (e, portanto do espaço do menino) e transitar no espaço adulto (do pai) trouxe sofrimento e hostilidade. Esse aspecto é relevante, pois já antecipa o sofrimento da própria vida adulta do protagonista, aos 40. Esse espaço, retomando as ideias de Bachelard, não é topofílico, pois não é um espaço feliz.

O quarto capítulo da fase do menino intitula-se “Dia” e, pelo título, já nos remete a uma noção temporal. “Dia” indica claridade, período iluminado, tempo bom. Esse aspecto tem uma significação importante para o romance que será mais bem percebida no decorrer da narrativa.

Esse capítulo é iniciado com o narrador pontuando, novamente, que ele (o menino) ainda era aprendiz no processo de ler as pessoas, reflexo de que essa questão é fundamental para o romance. Depois, a narrativa apresenta o menino e a descoberta de um novo esporte: o salto em altura. “Ninguém conseguia acreditar que eu, pequeno, conseguiria saltar mais que os meninos maiores [...]” (CARRASCOZA, 2013, p. 67). Nesse jogo de opostos, a altura (pequena do menino e grande do sarrafo) será uma condição necessária para o desencadeamento dos acontecimentos, não sendo, necessariamente um obstáculo intransponível para o protagonista. A baixa estatura não seria um empecilho para o garoto treinar salto em altura, pois, o que determinava um bom salto era, segundo o professor de Educação Física, a concentração. “[...] o segredo do salto não tava na corrida nem no impulso, mas na concentração. *Fique olhando o sarrafo sem pressa, o Urso dizia, você vai ver que, de repente, ele desce, e aí é a hora de saltar!*” (CARRASCOZA, 2013, p. 68). Logo, observamos que o sarrafo (barreira, obstáculo) deveria ser encarado com os olhos muito atentos para que pudesse ser rebaixado.

Além desse aspecto, a escolha por praticar um esporte individual vem ao encontro do sentimento de solidão do menino – já anunciado nos capítulos anteriores e questionado pela mãe.

Lembro um dia em que minha mãe, à mesa do jantar, depois de me dar uma dura por eu ter voltado do treino à noite, declarou que preferia me ver praticando, como meu irmão, algum esporte coletivo, *Pelo menos você está no meio de amigos*, e o pai, mastigando uma fatia de pão, comentou, *Na*

hora do vamos ver, a gente tá sempre sozinho. (CARRASCOZA, 2013, p. 70)

A fala do pai do garoto, além de ser um ensinamento que ele levará para a vida toda (nos momentos mais difíceis, decisivos, sempre se está sozinho), é também uma acertada leitura que o pai fazia do menino. “O pai estava me **lendo** bem, não dissera aquilo apenas pelo meu empenho no salto em altura, não, na certa ele percebia o quanto eu **andava só**, depois que a prima Teresa voltara pro Rio” (CARRASCOZA, 2013, p. 70, grifo nosso). O sofrimento do menino ao saber da partida da prima Teresa é algo que ele não entendia, mas que teria que superar. “Eu ainda ignorava que os fatos eram o que eram, de nada adiantaria conhecer as razões que os determinavam, eles jamais seriam alterados. Não supunha que se parecia com o sarrafo nas traves: a gente passa ou não por ele, não tem outra opção” (CARRASCOZA, 2013, p. 71).

Antes da despedida de Teresa, o menino saboreou cada instante ao lado dela, numa tentativa de parar o tempo, de alargar esses momentos:

A gente naquelas conversas, e o mundo, ao nosso redor, no freio. Era tudo devagar, pra eu ter a prima Teresa um tempo maior, comigo; sua volta pro Rio seria lá adiante, num amanhã remota, na qual o Sol se recusaria a arder, nenhuma janela abriria nesse dia – assim eu pensava, assim eu queria. (CARRASCOZA, 2013, p. 72-73)

A partida de Teresa ocorreu em julho, no inverno, lançando noite em seu viver. Novamente, nesse jogo de opostos com o título, o dia só ocorreria após uma longa e difícil noite – representada pela partida da prima de quem o garoto tanto gostava.

Foi aí que, numa noite, na hora de dormir, lembrando o sorriso da prima Teresa, eu me dei conta de que não adiantava lamentar, eu só iria mesmo pra frente se a esquecesse. Resolvi então esvaziar os meus olhos dela e, silenciosamente, inundeí o travesseiro. Chovi nele toda a tristeza que eu tentava disfarçar (e o pai percebera) [...] (CARRASCOZA, 2013, p. 72)

Esse acontecimento foi marcante para o menino, pois essa dor, essa desilusão amorosa, até então desconhecida para ele, foi a primeira de muitas que ainda viriam: “era a primeira vez que sentia aquilo – **nenhuma seria superior**, e isso eu só fui descobrir anos depois; todas as outras avalanches que vivi não foram mais do que cópias daquela” (CARRASCOZA, 2013, p. 73-74, grifo nosso). Nesse trecho, evidenciamos que a voz do narrador adulto se faz intensamente presente, ao ponto de comparar as dores que teve

posteriormente àquela que sentiu quando criança, e analisar que a do menino foi maior e mais intensa, antecipando, ainda, uma desilusão amorosa que ocorrerá na vida adulta.

Diante dessa situação, a única saída foi tentar esquecer a prima e consumir a noite que fazia morada nele, para que o dia, um dia, pudesse nele brilhar. “Mas todo o começo é grande, está numa altura acima de nós, é só a gente continuar, se persistirmos no caminho, é que superamos – e aí dá pra subir mais o sarrafo” (CARRASCOZA, 2013, p. 72). Superar a partida da prima era como superar o sarrafo. E o menino aprendeu que o foco de sua visão deveria ser não mais a Teresa, mas o sarrafo – “e, assim, colocando o sarrafo nos meus olhos no lugar da prima Teresa, eu fui melhorando a cada dia a minha impulsão no salto em altura” (CARRASCOZA, 2013, p. 73-74).

Após esse período de sofrimento, as provas do campeonato de salto em altura chegaram e, justamente, em setembro – mês que, após o inverno (noite escura do menino – sofrimento pela partida de Teresa), dá início à primavera, época de renascimento, de flores (dia que desperta no protagonista).

Nesse capítulo também a narrativa apresenta um deslocamento espacial (viagem para o campeonato de salto em altura na cidade de Ribeirão Preto). O menino conseguiu se classificar nas provas e passou para a final. Antes da última prova, “No vestiário, na pista de saibro, no percurso até o local onde se daria a prova, eu sentia no ar, sob uma aparente normalidade, a presença de uma coisa grande, prestes a acontecer” (CARRASCOZA, 2013, p. 78). Esse pressentimento, essa incipiente leitura perceptiva do mundo e do espaço, vai se confirmar ao longo do campeonato.

O menino, após as três tentativas da última prova, não viu o sarrafo “descer”, não conseguindo a medalha de ouro. O garoto, nesse momento, vê-se sozinho e lembra-se do ensinamento do pai (no fim, sempre se está sozinho). E observou, atento, o último salto do adversário.

[...] ele ultrapassava o sarrafo com dificuldade, mas variava os saltos, ora no estilo tesoura, ora de barriga. **Lendo o jeito de correr e se concentrar, eu senti o sinal de um segredo, um segredo que só no fim da prova**, quando nós dois disputávamos o primeiro lugar, ele **revelou**. (CARRASCOZA, 2013, p. 77, grifo nosso)

Por esse trecho, verificamos que o menino está atento na leitura das coisas que o cercam, e que um importante e útil segredo emanaria do salto que o oponente daria.

E aí aconteceu o bonito, de tão imprevisível que foi: ele se concentrou, também sem pressa, e, então, correu, correu – do jeito que corria, eu notei-o

diferente – e, quando estava bem perto, **ele se virou e saltou de costas**, *flip*, passando primeiro a cabeça, depois os ombros e, finalmente, as pernas. [...] E aí só pude aplaudir, junto com o estádio inteirinho. Em vez de me sentir derrotado, eu me alegrei todo, por estar ali e ver aquela mágica. (CARRASCOZA, 2013, p. 78-79, grifo nosso)

Ou seja, verificamos que o olhar para trás é um movimento, uma direção necessária para que se possa seguir adiante. Esse movimento que se faz espacial e, ainda, temporal, é, portanto, fundamental para continuar caminhando. “Às vezes, é preciso mesmo **olhar para trás se queremos ir em frente**” (CARRASCOZA, 2013, p. 79, grifo nosso). Esse direcionamento espacial irá se reverberar nos outros capítulos, sobretudo no do adulto.

Nesse ponto podemos observar uma questão espacial semelhante entre este capítulo da infância e o anterior, pois nos dois o protagonista faz uma viagem, um deslocamento. Porém, no capítulo “Nunca mais” (anterior) o deslocamento até o espaço do pai foi ruim, trouxe sofrimento. Já neste (“Dia”), o deslocamento para participar do campeonato, ainda que o menino não tenha sido o campeão, não lhe trouxe sofrimento, mas aprendizado e um momento feliz.

Se nesse capítulo, a figura inesperada do adversário foi imprescindível para revelar o “segredo” ao protagonista, no próximo capítulo sobre o menino, a figura de um outro garoto, dessa vez um novo amigo, também será fundamental para a narrativa e para a constituição do protagonista.

O penúltimo capítulo da fase aos 7 intitula-se “Silêncio” e já indica que um dos elementos a ser explorados será, justamente, o silêncio. A narrativa inicia-se com a frase: “A vida também tinha seus “de repente.” (CARRASCOZA, 2013, p. 93), o que nos sugere que certos acontecimentos inesperados ocorrem de forma positiva na vida do protagonista. O capítulo, inicialmente, apresenta a intensa modificação do garoto, que brinca de queimada, de bola, de esconde-esconde nas espacialidades íntimas, o quintal de casa, a casa do tio, a rua em frente a casa, o pátio da escola.

Depois, descobrimos um dos de repente especiais ocorridos na vida do protagonista.

Aí veio outro de repente: um novo amigo, o Bolão! Era recreio, eu tinha trocado as figurinhas com o Lucas, estava ali admirando elas, uma a uma, no meio das repetidas, a imaginação colocando-as nas páginas do meu álbum, quando ele surgiu e perguntou, assim, *Quer jogar bafo?* e foi se sentando no chão imundo, pro meu assombro – eu que tomava todo cuidado pra não amarrotar o uniforme [...] Eu era zeloso demais e aquele garoto lá, o bolso da camisa estufado de figurinhas, à espera, repetindo, *Quer jogar?*, **Eu precisava desaprender um pouco de mim** e, então, respondi, *Quero!* Num segundo, o Bolão me rapelou tudo. [...] Aí, quando eu ia odiar aquele garoto, ele me estendeu o maço de figurinhas, mais gordo com o acréscimo

das minhas, e disse, *Pega, é pra você!* Era um gesto piedoso, eu me neguei a aceitar, mas o Bolão repetiu, *Pega*, e emendou, *Tenho mais lá em casa*, e as enfiou no meu bolso. (CARRASCOZA, 2013, p. 94, grifo nosso)

Bolão, personagem importante também para a segunda fase do romance, é uma pessoa diferente do protagonista, o que faz com que o menino aprenda com ele e desaprenda em pouco de si. Como vemos no trecho acima, Bolão não é movido por timidez e, em virtude de sua bondade, agrega as pessoas. “O Bolão, eu descobri, ele era pelos outros” (CARRASCOZA, 2013, p. 95). Ele chega e faz as coisas acontecerem. Por isso, em pouco tempo, tornaram-se bons amigos.

O capítulo “Silêncio” centra-se em outro de repente do amigo Bolão: quando, ao saírem da escola, o menino dissera ao amigo que tinha o sonho de ter um pássaro-preto cantor (como o do seu Hermes). “*Vou pegar um pra você*, disse ele, e eu, *Quero ver como!*, e ele, *A gente faz uma arapuca*, e eu, *Não sei fazer arapuca*, e, ele *Nem eu, mas arranjo uma*” (CARRASCOZA, 2013, p. 97). Bolão arranjou uma arapuca e avisou o menino de que, no outro dia, sairiam para capturar o pássaro.

A tarde chegou. O sol caía, E, então, fomos lá no Santa Cruz. O bolão pôs a arapuca no meio de uma touceira, os dois escondidos. **Nada em nós fazia barulho.** A gente só via. E nada aconteceu, de imediato. O mundo estava parado; mas, aos poucos, conforme nos acostumamos, vimos a verdade. **Tudo se movia bem lento.** Era preciso paciência para notar a vida que ali se manifestava, no rastilho das formigas (dava pra ouvir as patinhas delas estalando o silêncio), no vento que fervia a cabeleira do capim-gordura, no céu a tremular de azul, no cheiro flutuante do mato [...]. Eu me senti na sala de casa, sentado no tapete, mas não assistia à tevê com meu irmão, eu assistia às terras com o Bolão, eu via tudo sem chuvisco, no **volume baixinho da vida, pra prestar atenção.** (CARRASCOZA, 2013, p. 97-98)

Pelo trecho, o silêncio, necessário para aguardar o momento ideal de captura, parecia pausar o tempo, apesar de o movimento da vida continuar. O momento de espera era observado em seus mínimos detalhes silenciados. Os dois amigos esperavam, silenciosamente, o momento certo para a captura, que veio ao anoitecer, com a revoada, quando o pássaro-preto se aproximou da arapuca e o Bolão o prendeu.

Ao voltarem para a casa do menino, alegres com a captura, transferiram o pássaro para uma gaiola velha. Porém, “aí eu descobri o avesso: o pássaro, avoadado, numa tristeza, fora do seu galho” (CARRASCOZA, 2013, p. 99). O desejado pássaro-preto não cantou naquela noite, nem no dia seguinte. O silêncio tomou conta da ave, justamente do pássaro-preto

cantor, contrastando com a cantoria que os do seu Hermes faziam. Novamente, verificamos o jogo de opostos: o silêncio de um pássaro-cantor.

Porém, Bolão teve a ideia de substituir o pássaro mudo por um dos pássaros-preto cantor de seu Hermes. Pulou o muro e trocou as aves. Esse ponto da narrativa nos permite fazer uma análise da gaiola e do viveiro. Os pássaros cantores de seu Hermes ficavam em um viveiro, lugar bem diferente de gaiola, tanto pelo espaço, como por possibilitar o convívio com várias aves; no viveiro do vizinho, as aves cantavam alegres, pois não se sentiam tão presas (é válido lembrar o episódio em que o viveiro ficou aberto e, ainda assim, os pássaros não fugiram). Diferentemente desses, o pássaro-preto capturado da natureza foi posto em uma gaiola, e, por se sentir preso, deixou de cantar. A imagem da gaiola simboliza uma prisão, a falta de liberdade e a tristeza que fizeram o pássaro ficar afônico, emudecer, o que nos remete às reflexões de Merleau-Ponty acerca da afonia.

A captura do pássaro deixou o menino feliz. “O Bolão via em mim a felicidade e a pegava igualmente para ele, sorrindo, sentado no chão do quintal” (CARRASCOZA, 2013, p. 101). Mas a alegria durou pouco, pois seu Hermes, de repente, veio trazendo a gaiola trocada com o pássaro mudo, colocando o seu pássaro em seu espaço. “Aí, aí foi aquele silêncio...” (CARRASCOZA, 2013, p. 101).

Em “Silêncio”, ao refletirmos sobre a espacialidade da narrativa, podemos retomar, sobretudo, as ideias merleau-pontyanas, já que os espaços são sensorialmente percebidos. Com destaque especial para o momento em que o protagonista e o amigo aguardam a chegada do pássaro-preto, observamos que o espaço, em todos os seus detalhes, é sentido sensorialmente, sobretudo pela visão e pela audição.

Por fim, como pudemos verificar, o capítulo “Silêncio” apresenta de repente alegres na vida do protagonista: a amizade do Bolão, a aventura da captura do pássaro. Assim como neste, o próximo capítulo da fase da infância também apresentará um de repente, porém, dessa vez, triste. São, portanto, esses fatos inesperados que farão a ligação entre os dois últimos capítulos da infância.

Fechando a narrativa aos 7, o último capítulo dedicado à narração do menino intitula-se “Fim”, que se inicia com a frase: “Eu vivia entre as pessoas, as árvores, as casas. Não tinha aprendido ainda a viver na sua raiz, **só saltava sobre seus galhos**, no espaço entre uma e outra. Ignorava o que era voltar, eu só ia às coisas – era o meu tempo de começos” (CARRASCOZA, 2013, p. 117). Observamos que o capítulo começa dizendo onde o menino está inserido espacialmente: entre as árvores e as casas. Porém, assim como o salto em altura,

ele só tinha aprendido a viver em cima, sobre os galhos, e não a ir à profundidade das raízes, a olhar para trás.

Esse capítulo da infância apresenta a viagem do menino à casa do tio Zezo (irmão de seu pai), pois ele estava muito doente. A narrativa descreve esse deslocamento espacial, dando destaque à estrada e às paisagens da viagem, como a revoada dos pássaros, as plantações, os animais, o trânsito e seus veículos, o sol subindo, conforme as horas se consumiam, as casas que ficavam pelo caminho, o asfalto que crescia. O menino estava ansioso em viajar com o pai, mas temeroso com o que o aguardava.

Eu ia alegre, no banco da frente, com o pai, gostava de estar junto dele, fosse para o que fosse, mesmo se nada tivesse a dizer (como naquele dia no secos e molhados), mas, ao mesmo tempo, minha alegria se contaminara pelo temor das horas vindouras. **Sem saber, a cada quilômetro, ia me afastando do menino que era.** (CARRASCOZA, 2013, p. 121, grifo nosso)

Nesse trecho identificamos claramente a voz do narrador adulto – que coloca o seu “eu” menino e seu “eu” atual distanciando-se a cada dia. A viagem, feita de forma espacial, é também uma espacialidade que se temporaliza: pois distancia no tempo a menino do adulto. Porém, se a cada caminho percorrido, o protagonista deixava de ser um pouco o menino, também antecipava o adulto que viria.

A narrativa segue como se essa viagem realmente fosse o tão necessário “olhar para trás”, pois o lugar de destino era muito parecido com a local do qual partiram.

Mas, apesar da conversa seguir por muitas direções, alternar-se em variadas cores, assim como paisagem a que abria aos meus olhos seu rico catálogo de belezas, o ruído monótono do motor e o mormaço me sugaram pro sono. Quando despertei, a Kombi entrava numa rua de paralelepípedos que faiscavam ao sol, as casas se pareciam com as da nossa cidade, eram de cores esmaecidas, as paredes trocavam de pele, **até pensei, por um momento, que estávamos chegando, de volta, mas, não, era apenas a ida, nós ainda nos inícios.** (CARRASCOZA, 2013, p. 123, grifo nosso)

Aqui, por breve instante, ida e volta se confundem, mas o menino ainda estava indo à vida. A narrativa descreve a recepção carinhosa da tia Maria e do tio Zezo, a dedicação dela em fazer o almoço. O garoto, atento à casa do tio, observa seus móveis, os quadros e os cantos diferentes e, sem muita coisa para fazer, percorre o quintal.

[...] fui pro quintal, onde o Sol esturricava as roupas penduradas no varal, à procura de algo para me entreter. [...] Os tios não tinham filhos com quem eu pudesse brincar, nem um cachorro ou passarinhos (como seu Hermes), então descobri um canteiro de ervas e fiquei **cortando folhas e experimentando o**

gosto de cada uma, a hortelã, o alecrim, a erva-cidreira [...] (CARRASCOZA, 2013, p. 128, grifo nosso).

Por essa passagem, também podemos recorrer à ideia merleau-pontyana, pois percebemos como o menino apreende pelos sentidos (paladar, olfato, tato, visão) o quintal do tio Zezo.

O protagonista também percebe que aquele tio que ficara guardado em sua memória já não era mais o mesmo: “[...] eu vi que o seu rosto não era o rosto que eu tinha dele em mim” (CARRASCOZA, 2013, p. 126). A passagem do tempo fez as coisas mudarem – as coisas e as pessoas já não são como antes – e este é o motivo que ligará o último capítulo da fase da infância ao último da fase adulta.

O capítulo vai seguindo seu desfecho, expondo o carinho presente entre a família e a maneira como o corpo diz muito mais que muitos diálogos. “O pai se sentou perto do tio, quase a lhe estorvar com o garfo e a faca, informando assim, com seu corpo, o quanto queria estar junto ao irmão; [...]” (CARRASCOZA, 2013, p. 128). Esse é um exemplo de como o corpo consegue exprimir o que se passa no interior do sujeito, ainda que as palavras estejam ausentes.

A última página da fase da infância vai se finalizando com o garoto observando tudo ao seu redor, inclusive as pessoas. Esse seu olhar atento deparou-se com o tio Zezo, após a sesta. “Sentou-se na cadeira, parecia bem disposto, como se o sono tivesse injetado nele vitalidade, trazendo para mim aquele tio que eu conhecia e amava” (CARRASCOZA, 2013, p. 131). Nesse momento, o garoto teve a impressão de que o tio ainda era o mesmo de outrora, mas essa sensação durou pouco, pois a realidade logo ressurgiu. E, então, de lá da varanda, “pude perceber as sombras da noite a cobrir a cidade, e senti, subindo, devagar, do fundo de mim, o maior entendimento” (CARRASCOZA, 2013, p. 131) – entendimento esse que terá seu arremate no último capítulo da fase aos 40.

Para que a questão da espacialidade ficasse um pouco mais visível em cada capítulo dessa fase, indicamos, no quadro a seguir, os principais espaços e deslocamentos ocorridos.

Quadro 1: Espaços da fase da infância

CAPÍTULOS	ESPACIALIDADES	ACONTECIMENTOS
DEPRESSA	Casa (interna)	Aprendizados e brincadeiras
LEITURA	Casa (quintal e muro)	Brincadeiras (futebol)
NUNCA MAIS	Casa (interna) Deslocamento (armazém)	Acompanhar o pai ao trabalho
DIA	Pátio da escola Casa (cozinha e quarto) Deslocamento (Ribeirão Preto) Ginásio	Campeonato (salto em altura)
SILÊNCIO	Rua (da casa) Casa Escola (pátio) Deslocamento (Sítio Santa Cruz) Casa	Captura do pássaro-preto
FIM	Casa (cozinha) Deslocamento (visita ao tio Zezo) Zezo) Casa do tio Zezo	Viagem à casa do tio Zezo

Fonte: a autora (2018)

Pelo quadro, observamos que as espacialidades mais recorrentes na narrativa dessa primeira fase dizem respeito, sobretudo, a espaços íntimos, familiares, nos quais ocorrem as descobertas (alegres e tristes) do protagonista e nos quais vemos as relações humanas e aprendizados do menino.

Por meio do exposto, percebemos que a figura da casa aparece em todos os capítulos. Apesar de o narrador, nessa fase, não enfatizar a casa “arquiteturalmente” (não há muitas descrições da casa e nem a referência ao nome da cidade onde o menino habitava⁵⁸), percebemos que, de alguma forma, ela se faz presente⁵⁹ na vida e nos acontecimentos do menino, aos 7.

Às vezes, a casa é referenciada internamente a partir da menção, por exemplo, à sala ou à cozinha, quando se relata o cotidiano do menino e da vida em família. Outras vezes, a casa é reportada externamente a partir da referência ao quintal (bem como ao muro que o compunha). E, mesmo quando os capítulos se estruturam em algum deslocamento, a casa, de

⁵⁸ Só se sabe que é uma cidade interiorana pelas referências à vida, aos costumes, às atividades típicas dessa região e a alusão a Ribeirão Preto (cidade próxima a que o garoto morava e onde disputou o campeonato de salto em altura).

⁵⁹ De acordo com Osman Lins, (1976, p. 9): “Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações”.

alguma forma, aparece: seja antes de o menino se deslocar, seja depois. Nesse sentido, ainda que a narrativa destaque os acontecimentos ocorridos na vida do garoto, a casa se faz presença marcante no interior do menino, por isso, depois, aos 40, será o espaço de busca do protagonista, o que nos remete à poética do espaço, de Gaston Bachelard.

Além da casa, importantes deslocamentos também ocorrem em alguns capítulos e, com eles, o menino adquiriu sempre algum ensinamento. Quando o menino fez uma viagem para acompanhar seu pai a trabalho, entendeu que na vida há sofrimentos que, muitas vezes, serão escondidos, silenciados. Quando o menino fez a viagem a Ribeirão Preto para disputar o campeonato de salto em altura, aprendeu que, se quisesse ir para frente, deveria olhar para trás. Quando se deslocou até o sítio Santa Cruz para capturar o pássaro-preto, aprendeu que não se deve tirar ninguém de seu lugar, pois isso só causa tristeza. Quando viajou para visitar o doente tio Zezo, entendeu que, há inesperados que não se quer e, por mais que não se deseja, a realidade deve ser vista.

Independentemente se a espacialidade diz respeito a um lugar específico ou se enfatiza um deslocamento, o protagonista pratica os espaços a partir de sua mobilidade, tendo, portanto, gesto autor – o que nos remete à teoria de Michel de Certeau, que se fundamenta na ideia de que por meio da movimentação do sujeito, os espaços são animados, colocados em prática.

Essa movimentação abrange, ainda, uma percepção corporal e sensorial do menino. Logo, resgatando a teoria da percepção de Merleau-Ponty, observamos que o protagonista vive seus espaços a partir de seu corpo e das sensações advindas de seus sentidos, por isso, o uso das sinestésias são tão frequentes. Observamos também que as espacialidades estão mergulhadas em uma linguagem poética, conotativa, metafórica, que lhes confere maior subjetividade. Se, de acordo com a reflexão merleau-pontyana, a visão – como sentido máximo – está condicionada ao que se sente, ao que se vive e à perspectiva assumida pelo sujeito, pode-se dizer, então, que, nesse sentido, a percepção espacial do menino corresponde a seu interior, visto que ele tem sempre um olhar de admiração, curiosidade e apropriação daquilo que vê. Por isso, “dentro de nossas recordações, são mais interessantes as sensações e as mudanças que os acontecimentos causaram internamente” (SANTOS, 2013, p. 18).

Além disso, o menino singulariza os espaços, tornando-os subjetivos a partir da inserção de suas forças expressivas, ou seja, os elementos imateriais sobrepunham-se à configuração arquitetônica dos espaços, o que nos leva a recuperar os apontamentos de Ludmila Brandão (2002). Aos 7, portanto, as espacialidades têm uma função que transpassa a

de mero cenário, pois adquirem relevância na construção e na integração do sujeito (garoto) a partir de sua experiência.

Sendo a infância um aspecto primordial na constituição do sujeito, o espaço onde ela se desenvolve também o será. Exatamente por isso, a referência aos espaços íntimos, de descobertas e à casa da infância serão recorrentes. Narrar a infância sem referenciar a casa é desconsiderar o devaneio, já que “mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos.” (BACHELARD, 1988, p. 34).

Observamos, ainda, que a “casa vai além da estrutura física que combina piso, paredes e teto: ela é a extensão da vida de quem nela habita. Cada indivíduo vivencia histórias no interior do espaço construído, o que torna a arquitetura um lugar repleto de significado” (BRANDÃO, 2002, p. 32, grifo nosso). A casa, sendo o rizoma do protagonista, é um espaço topofílico com o qual o menino mantém uma relação afetiva profunda. Por isso, ela adquire uma simbologia especial (que será mais bem entendida na outra fase do romance), pois é transformada pela criança em um lugar singular, sendo explorada por suas sensações, percepções e sentimentos.

As sensações serão experienciadas de várias maneiras: correndo por todos os cantos. Pulando de diferentes lugares, utilizando a visão através das mãos, saboreando o gosto e perfumes das plantas mexendo a terra. As explorações da casa, aliadas ao clima de novidade do mundo possibilita com que estas memórias sejam imbuídas de experimentações que constituem os sujeitos em adultos. (SANTOS, 2013, p. 18)

Diante do exposto, percebemos que a movimentação e o trânsito do menino pelos lugares criam espaços que também vão ecoar no adulto, aos 40. É isso, portanto, que veremos no próximo capítulo da dissertação.

4. AOS 40 – O ADULTO A CAMINHO

[...] se perguntam, cada vez mais, para onde estão indo, porque sabem, cada vez menos, onde estão.

Marc Augé

Nesse quinto capítulo, focaremos a narrativa aos 40. Nessa fase, serão analisadas as espacialidades que se configuram, a relação entre os lugares e a subjetividade do protagonista, a busca do menino que foi – expressa pelo deslocamento à casa da infância – e a atuação que a memória possui ao longo da narrativa como força propulsora para o autoconhecimento do adulto. Com a análise da narrativa aos 40, será mais fácil a compreensão de como ambas as fases complementam-se, em um diálogo em que se reverberam o menino no adulto e, também, o adulto no menino.

4.1 O homem à distância

*É que a gente quer crescer
E quando cresce quer voltar do início.*

Kell Smith

Aos 40 também é apresentada em seis capítulos. Porém, diferentemente de aos 7, nessa fase a narração apresenta-se em terceira pessoa e o narrador fala sobre o protagonista (que, aos 40, também não é nomeado) por meio do substantivo comum “homem” ou pelo pronome “ele”.

Observamos, assim, que o narrador mostra-se heterodiegético, aquele que “relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS; LOPES, 1996, p. 254-255). Esse tipo de narrador “pode manobrar o tempo do discurso devido à sua condição de ulterioridade, adota não raro posicionamentos de transcendência, manifesta-se em intrusões ou perfilha visões e opiniões de personagens” (REIS; LOPES, 1996, p. 254-255). Vemos, assim, uma narração na qual se observa um distanciamento entre o narrador e o protagonista. O narrador dessa fase é onisciente, possuindo total conhecimento dos sentimentos e sensações das personagens. Portanto, a narração aos 40 é diferente daquela aos 7.

Essa escolha em narrar os acontecimentos da fase adulta do protagonista por meio de um narrador em terceira pessoa é, em nossa leitura, justificada, especialmente, pela diferença de efeito que se pretende criar. Dessa forma, acreditamos que haja um único narrador que, ao

fazer uso da primeira pessoa aos 7 e da terceira pessoa aos 40, desdobra-se, apresentando, assim, dois olhares do mesmo sujeito.

Dessa forma, o narrador-protagonista da segunda fase distancia-se de si mesmo para narrar em terceira pessoa, pois a visão dos fatos quando se está do lado de fora é, normalmente, mais ampla. Esse desdobramento ocorre aos 40, porque nesse momento da vida o adulto consegue se desdobrar, visto que já escrevera a sua história e, portanto, já possui a habilidade de lê-la⁶⁰. É um movimento de dar um passo para trás, para conseguir olhar a si mesmo.

O narrador-protagonista da fase da infância, ao narrar em primeira pessoa, de forma pessoal, busca no menino que foi a segurança que ele tinha e o mundo das descobertas e deslumbramento que perdeu. Quando esse narrador se desdobra e faz uso da terceira pessoa, afasta-se de si, e, ao olhar por fora, como se fosse um terceiro, constata o adulto que é, com distanciamento para se “enxergar”. Se pensarmos na questão do espalhamento fortemente trabalhada no romance e em vários aspectos, podemos assinalar que esse narrador da segunda fase olha como se visse a sua imagem em um espelho⁶¹ e, portanto, como se fosse um outro. A esse respeito, Maria Fráguas questiona:

O uso deste narrador seria uma materialização do desejo do protagonista adulto, de “querer ser um outro para se ver de fora” ou apenas um artifício literário para demonstrar maturidade do homem que consegue se distanciar e produzir um juízo sobre as coisas, em oposição a experiência infantil direta? Fato é que a narração em terceira pessoa acerta ao colocar em perspectiva as experiências do protagonista e aquilo que fica no não-dito, sua intensa vida interior, produzindo um efeito de dois planos sobrepostos na narração. (FRÁGUAS, 2015, p. 2)

Ao refletirmos acerca dessa questão, acreditamos que a narração da segunda fase, ao ser feita por um narrador heterodiegético, insere o protagonista como leitor de sua própria história. Nosso posicionamento de que há um único narrador desdobrado em duas visões, sustenta-se, ainda, pelo fato de o romance ser, em muitos pontos, um que se desdobra em dois. Como exemplo disso, levantamos alguns aspectos: narra-se a vida de um personagem, que se divide em duas fases; há uma única imagem na capa, que se desdobra em duas (a capa remete à fase dos 40, e a contracapa, à fase dos 7); a página do livro, sendo uma, divide-se horizontalmente em duas; usa-se uma única cor (verde), mas em duas tonalidades; os capítulos das duas fases se complementam como se estivessem reverberados uns nos outros,

⁶⁰ Esse aspecto corrobora-se ao longo dos capítulos dessa fase.

⁶¹ Esse movimento de olhar em um espelho remete à imagem do retrovisor da qual pontuaremos posteriormente.

formando um; sempre há um ponto de ligação (seja a temática, seja um acontecimento ou até mesmo um sentimento, uma personagem) a ligar as duas fases, costurando-as, como se o fio textual fosse um.

Logo, entendemos que, aos 7, o menino de dentro vê a própria vida com a segurança de um adulto e, aos 40, o homem de fora vê a própria vida com a insegurança de um menino. O próprio escritor João Anzanello Carrascoza, a respeito dessa mudança na narração, assinala que, Aos 7: “[...] É o homem que retorna e está se remeninando pelo seu olhar no tempo” (CARRASCOZA, 2013, s/p, grifo nosso)⁶². Já, aos 40, “É um homem com a insegurança, as dúvidas, a fragilidade e a vulnerabilidade de um menino” (CARRASCOZA, 2013, s/p, grifo nosso)⁶³.

4.2 O homem ecoando o menino

Um homem percorre o mundo inteiro em busca daquilo de que precisa e volta a casa para encontrá-lo.

George Moore

Ao analisarmos a espacialidade nos capítulos destinados à meia-idade, observamos que os espaços são praticados por um protagonista que se movimenta neles, apreendendo, por meio de sua subjetividade e das percepções sensoriais, o mundo. Nessa fase, destacamos os espaços do apartamento antigo e do apartamento novo, da rodoviária, o hospital, os deslocamentos ocorridos entre eles, bem como a casa e os lugares da infância que foram revisitados. Procuramos compreender como o protagonista relaciona-se com esses espaços e que forma os lugares íntimos da infância ecoam no adulto, a ponto de o adulto voltar a eles.

O primeiro capítulo de aos 40 intitula-se “Devagar”, em oposição ao “Depressa” da narrativa aos 7. Assim como na primeira fase, o advérbio exposto no título que abre a fase madura do protagonista também indica uma movimentação, porém agora, calma e sem pressa, e em um ritmo temporal com vagar. O capítulo inicia-se da seguinte forma:

O homem **estacionou** o carro no subsolo,
pegou a bolsa e o buquê de rosas que comprara de um
vendedor no semáforo

⁶² Entrevista concedida ao Jornal *Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/joao-anzanello-carrascoza/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

⁶³ Entrevista concedida ao Jornal *Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/joao-anzanello-carrascoza/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

e subiu para o oitavo andar.
O dia de trabalho ficara para trás, anestesiado pelo
esquecimento provisório. (CARRASCOZA, 2013, p. 14, grifo nosso)

As primeiras frases desse capítulo já sugerem um movimento mais vagaroso, e o desejo que o homem tem de deixar a pressa e a agitação do dia de trabalho. Essa questão estende-se até na disposição das frases que, não estando organizadas em texto corrido, embuti no texto suas pausas e seu ritmo fragmentado e mais devagar. A esposa o esperava e ele:

Abraçou-a, convicto de que, depois de atravessar um
expediente turbulento,
teria a sua cota de paraíso. (CARRASCOZA, 2013, p. 14)

O casal entrou silenciosamente no apartamento e era nesse acontecimento cotidiano, a volta para a casa, “que se dava o milagre” (CARRASCOZA, 2013, p. 15). A cena que ilustra o primeiro capítulo apresenta uma espacialidade doméstica, o apartamento, com seus cômodos e os objetos que o compunham, a movimentação espacial do casal pela casa na prática cotidiana.

A sala, as cortinas abertas, lá fora o céu escurecendo
devagar – como a vida deles, do menino, de todos -,
a mesa posta e os móveis, em seus lugares,
diziam,
numa única voz,
Tudo está em ordem.
E, mesmo que fosse uma **ordem interina**, era uma benção.
(CARRASCOZA, 2013, p. 14, grifo nosso)

A percepção dos espaços dá-se, conforme podemos observar no exemplo, de forma sensorial, sobretudo pela visão, o que nos remete à teoria merleau-pontyana. Apesar de as coisas estarem em seus devidos lugares, a narrativa já nos anuncia que essa ordem não permanecerá, visto que é interina, provisória. Após um tempo em silêncio, o casal inicia um curto diálogo. A narrativa prossegue com o homem indo ver o filho (que já estava dormindo).

Acariciou-o apenas com os olhos, receosos de que o
toque de suas mãos, mesmo de leve, pudesse
despertá-lo.
A vida era devagar.
Poderia ser mais devagar ainda.
Porque o menino logo atingiria o ponto do caminho
onde o homem que ele seria o esperava. (CARRASCOZA, 2013, p. 16)

Nessa passagem, notamos que a percepção do homem também ocorre sensorialmente. Ele não precisa tocar no menino para senti-lo. Nesse momento, a vida era vagarosa, sem pressa e o seu desejo era que não passasse rápido, como se pudesse degustar cada momento que se aproximava do fim. No momento do banho, o homem tenta descarregar as energias:

A água caía mansa, lavando a cruz que em suas costas se aderira como uma **tatuagem**. Sentia-se **refém daquele corpo**, que o diferenciava dos demais, [...] (CARRASCOZA, 2013, p. 17)

Observamos, porém, que o homem carrega um sofrimento que, feito tatuagem, não sai, além de também se sentir refém de seu próprio corpo. Esse aspecto será desenvolvido ao longo dos outros capítulos, porém, já desde o primeiro dessa fase temos a ideia de que o homem sente-se aprisionado em si mesmo. A volta para casa mesclava momentos de silêncio e de pequenos diálogos.

Jantaram sem pressa, reacostumando-se um à companhia do outro, comentando as notícias do mundo
(os quilômetros de congestionamento na cidade)
e as deles
[...]
e as palavras vinham e voltavam,
ocupando o espaço daquilo que eram eles mesmos lá
no fundo
- **o silêncio**. (CARRASCOZA, 2013, p. 18-19)

Diante disso, temos a definição de que, no fundo, o casal era “silêncio”, e ser silêncio remete ao estado de quem se cala ou se abstém de falar – esse aspecto será desenvolvido também ao longo dos outros capítulos e terá uma importante significação para a obra. Porém, ainda sendo silêncio, a volta para casa, após um dia de trabalho, é um refrigério para ele.

Mas,
de repente,
como se encontrasse a chave capaz de igualar a sua percepção à voltagem do universo
– e, assim, atingir um ponto acima daquele que a realidade lhe permitia –, ele se pôs a escutar atentamente os passos dela, vagarosos, de lá para cá.
E, então, sentiu que aquele era o momento, e ali, junto a ela e ao menino,
o único lugar no mundo onde desejava estar. (CARRASCOZA, 2013, p. 21)

Por essa passagem, percebemos que a espacialidade, que gira em torno do apartamento, é o lugar onde o homem desejava (ainda) estar. O capítulo de abertura dessa fase nos permite pontuar uma mudança de estrutura arquitetônica, se compararmos as duas fases. Aos 7, o menino morava em uma casa com um quintal destinado ao brincar, mas aos 40 ele reside em um apartamento – estrutura que, normalmente, é menor e mais apertada se comparada à casa. Essa mudança de lugar doméstico pode corresponder ao interior do protagonista⁶⁴, que também se encontra diminuído, comprimido, reduzido: falta-lhe espaço interno, como bem vimos no momento do banho.

Em alguns momentos desse primeiro capítulo, o homem, inconscientemente, lembra-se de episódios de sua infância (que ocorreram justamente no primeiro capítulo aos 7), como em:

[...]
e enquanto a observava colocar as flores num vaso,
(não eram monocotiledôneas, pensou) (CARRASCOZA, 2013, p. 14)

A associação feita entre um fato do presente do protagonista e um fato de seu passado dá-se de forma involuntária, e é um amálgama entre este e o capítulo disposto anteriormente (aos 7).

O segundo capítulo da fase adulta intitula-se “Escritura”. Antes mesmo de a narrativa começar, pelo título, fazemos uma ligação com o segundo da fase sobre o menino (“Leitura”), como se o protagonista, aos 7, ainda estivesse aprendendo a ler o mundo, mas, aos 40, já fosse capaz de escrever sua própria história. Ao pensarmos no vocábulo “escritura”, refletimos sobre a ação de escrever, difícil habilidade que demanda de quem escreve que se tenha posicionamento, autonomia e liberdade. Escrever é um processo de construção que também exige a habilidade da leitura. É se colocar como autor e assumir o controle. Escrever é ser autor da própria história, é assumir as rédeas, é olhar para si. Escrever é um ato que presume, ainda, ler constantemente o que se está escrevendo. Diferentemente do aprendiz, aos 7, o protagonista, aos 40, já deve (deveria) possuir as competências necessárias para ser autor de seus escritos.

Esse capítulo narra, inicialmente, o protagonista na casa de um amigo assistindo à final de um campeonato de futebol – esporte enfatizado também no segundo capítulo da primeira fase e lembrado por ele:

⁶⁴ Esse aspecto será mais bem visto com o decorrer dos capítulos.

[...]

seu espírito vagava no passado;
 tanto que, ao lado do amigo
 e de conhecidos que ali estavam,
 torcedores do Corinthians, conversando diante da tevê,
 copo de cerveja na mão,
 ele se lembrou do irmão e de uns amigos da infância,
 com quem jogava futebol no quintal de casa,
 e, também, de um velho vizinho,
 que nunca reclamava quando a bola ultrapassava o
 muro e estressava, do outro lado, seus passarinhos
 nas gaiolas. (CARRASCOZA, 2013, p. 34-35, grifo nosso)

Se o futebol conecta as duas narrativas, vemos, no entanto, uma subjacente oposição: aos 7, o menino joga, é atuante no jogo; aos 40, o homem assiste a uma partida, é telespectador. Esse aspecto poderá ser mais bem entendido posteriormente, no decorrer da narrativa.

Ao assistir a partida, o homem encontra-se feliz.

[...] e, mesmo sendo
 quem era
 - **um homem contido** –,
 não havia como represar, diante de tal perspectiva, a
 alegria prestes a **inundar** a sua vida. (CARRASCOZA, 2013, p. 31, grifo
 nosso)

No trecho, observamos que o homem é qualificado como uma pessoa contida, que pode significar muito mais que alguém fechado, reservado, pois remete à ideia de conter algo, como se ele fosse uma pessoa que represa, que não ultrapassa os limites, que não se deixa expressar. O verbo inundar, que vem na sequência, corrobora essa ideia, pois presume que essa alegria (assistir ao futebol na casa do amigo) causará um transbordamento – o que o fará se exceder.

[...]

e porque o **trânsito fluía mais lento**, como se repre-
 sando o mundo para facilitar a imersão dele em si
 mesmo,
 o homem se **lembrou** de uma tarde de sua infância,
 quando vivera uma situação semelhante, ao
 disputar a prova de salto em altura no campeonato
 estadual:
 igual àquela vez,
era óbvia
a iminência de algo grande,
já anunciado
 (a vitória ou a derrota),

mas, estranhamente, ele sentia o ar saturado de
um mistério alheio ao jogo que, em minutos, começaria,
era uma escrita em progresso, que ele não sabia
 decifrar,
não porque ignorasse a sua linguagem,
 - **ela, ainda, estava indefinida**. (CARRASCOZA, 2013, p. 33, grifo
 nosso)

A narrativa transcorre com o deslocamento do protagonista até a casa do amigo, e, durante esse percurso, o trânsito se faz lento, como se desse passagem a ele, de forma a acelerar sua chegada até esse momento de alegria. Porém, o pressentimento de um mistério iminente o invade. Esse mistério é uma escrita em progresso, ou seja, está a caminho, progredindo, chegando, apesar de, ainda, não poder ser nitidamente lida, pois sua linguagem está indefinida.

Esse aspecto pode, ainda, ser correlacionado ao fato de o homem não estar assistindo a uma simples partida, mas sim a uma final de campeonato e isso é muito significativo, pois a decisão que, no campeonato, define o futuro do time, é também, na vida, uma escolha a ser tomada.

Era uma noite de **decisão**, como se diz, embora
 todas as noites e dias o fossem,
 ainda que não de igual consequência,
 a ecoar, dali em diante, o seu bem ou o seu mal,
 (miúdas eram as **decisões cotidianas**, quase nem as
 sentia, mas elas, movendo os fatos como um rio,
 iriam, adiante, **desaguar em momentos maiores**). (CARRASCOZA,
 2013, p. 32 grifo nosso)

Observamos, por esse trecho, que, assim como no futebol, a vida é feita de decisões diárias que, ao serem tomadas, deságuam em desfechos maiores. A decisão (separação conjugal) que o protagonista tomará no próximo capítulo começa a ser gestada e definida nesse (já anunciada, mas ainda indefinida, conforme a outra citação). Essa decisão é, pois, o seu gesto autor do protagonista, a sua escritura.

O capítulo decorre com o momento feliz de torcedor tendo que ser interrompido, para que o protagonista levasse o menino ao hospital, pois o filho estava doente.

Apreciava estar ali, alheio a tudo, a consciência presa
 naquele agora [...]
 quando,
 de repente,
 seu celular tocou
 e, antes mesmo de atender,
 ele sabia,

era a mulher
e com ela a notícia;
a febre não cedera, o menino queimava, [...] (CARRASCOZA, 2013, p. 36)

A narrativa é marcada pela tensão do protagonista em chegar a tempo ao hospital, mas, ao mesmo tempo, não perder o segundo tempo da partida. O percurso até o hospital é realizado velozmente por avenidas iluminadas, e será no caminho (silenciado e iluminado) até o lugar de destino (hospital), que o homem terá a compreensão da dimensão que ocupa na família.

Seguiram, **em silêncio**, até o hospital;
No percurso, o homem observava, de relance,
mãe e filho unidos no escuro, **formando um único**
corpo.
[...] (CARRASCOZA, 2013, p. 40-41, grifo nosso)

Apreendemos, pelo trecho, que o protagonista observa que mãe e filho compõem um único corpo, fundindo-se. Logo, ele não se sente pertencente a esse corpo e essa ideia será desenvolvida em profundidade na próxima citação. Já no hospital, sua observação estende-se às pessoas a seu redor, na tentativa de lê-las. E, em determinado momento, seu olhar mira a mulher,

[...] e, de súbito, sentiu o quão rápido o tempo se escoara
para eles, ainda ontem um casal jovem;
os dois **envelheciam velozmente**, mesmo se imper-
ceptível aos olhos diários,
e o que antes ao homem figurava normal,
o lento da vida,
ganhava agora uma estranha **urgência**,
ele, inesperadamente, estava impaciente,
[...]
era mais que um sentimento de ação imediata,
o retorno a um estado de suspeição;
ele captara um alerta,
no suave mutismo da mulher,
a consolar o filho,
Calma, querido,
e, por um instante, **sentiu que ele, pai, era apenas um**
apêndice,
uma sobra naquela cena. (CARRASCOZA, 2013, p. 42-43, grifo nosso)

Logo, o protagonista, ao olhar a esposa e perceber que o tempo passou, constata que, sendo mãe e filho um único corpo, ele era simplesmente um apêndice⁶⁵, ou seja, dispensável. Na relação familiar, portanto, o protagonista era apenas um elemento acessório, uma sobra, podendo ser retirado do corpo (mãe e filho) a qualquer momento. Opostamente à normalidade da vida devagar (já exposta no capítulo anterior), nesse momento, a vida toma estranha urgência, costurando, assim, os dois primeiros capítulos.

Depois, o percurso que se estende até a casa novamente é feito em silêncio.

Seguiram para casa.
O silêncio sangrava,
entre eles,
feito uma ferida;
[...]
Sabia,
era uma certeza visceral,
que o seu time havia ganho o campeonato
- e sabia, também, mirando pelo **retrovisor** o vulto
único no banco de trás,
que uma **perda**,
lá adiante,
o esperava. (CARRASCOZA, 2013, p. 45, grifo nosso)

Nesse momento, tal qual uma ferida, o silêncio sangra. Essa imagem é sugestiva, pois, como visto anteriormente, o narrador define o casal como sendo silêncio e, nesse trecho, o fato de o silêncio sangrar simboliza que o próprio casal está, hemorragicamente, definhando-se. Ademais, na passagem, observamos que, assim como no término da final do campeonato de futebol houve um campeão, na vida do protagonista (ele tinha a certeza) haveria uma perda.

Nesse jogo de contrários (vitória e derrota), observamos que as decisões foram escritas e definidas quando o protagonista estava a caminho, em movimento. Os lugares de trânsito (avenidas) foram percorridos de forma que, contrariamente ao que se espera dessas vias agitadas, o silêncio se fez presente e, assim, o protagonista pôde observar tudo o que estava a seu redor.

No capítulo “Escritura”, portanto, vemos que o destaque espacial é dado, sobretudo, nos deslocamentos. Retomando as ideias de Certeau, a sua movimentação pelos espaços possibilita praticar esses lugares. É na mobilidade, na espacialidade do percurso que o homem

⁶⁵ Vale ressaltar que o apêndice, pequena extensão tubular do intestino grosso, biologicamente tem a função de abrigar bactérias intestinais que auxiliam na digestão e evitam infecções, além de também concentrar linfócitos (células de defesa) e, portanto ajudar o sistema imunológico. Porém, se o apêndice for retirado, sua ausência não prejudica o organismo.

leu o que, de fato, era a verdade dos fatos e pôde iniciar a escrita de sua decisão – apresentada no próximo capítulo.

O terceiro capítulo da fase adulta é intitulado “Para sempre” e também faz um jogo de opostos com o capítulo “Nunca mais”, de aos 7. Já pelo título sugere uma situação que perdurará no tempo, por isso o uso do advérbio “sempre”. No capítulo em questão, narra-se, inicialmente, o momento em que a família está na rodoviária, à espera do ônibus que a levaria para conhecer as cataratas, na cidade de Foz do Iguaçu (única cidade nomeada até então nessa fase adulta).

O homem, a mulher e o menino estavam sentados
num dos bancos da rodoviária.
à espera do ônibus que os levaria às cataratas do
Iguaçu.

[...]

**para quem sabia ler os sinais
(e ele o sabia desde criança)**

era um grito, iminente. (CARRASCOZA, 2013, p. 53, grifo nosso)

Como podemos observar no trecho selecionado, a espacialidade enfatiza a rodoviária e a cidade de Foz do Iguaçu, nacionalmente conhecida pelas cataratas. A referência a esse lugar é muito significativa, visto que as águas volumosas e violentas que despencam naquele cenário representam a força e o poder com que os problemas conjugais os atingiram. A família encontra-se à espera do ônibus, à espera dessas violentas águas – à espera, portanto, de um sofrimento que, certamente, ocorreria.

Podemos também identificar a iminência dessa dor até na espacialidade que os cerca, pois estava chovendo (e a chuva que não apenas compunha o cenário, mas também simbolizava um sofrimento) e o sol escondia-se:

O dia, casmurro, seguia em seus começos;

faltava-lhe

sol

tanto quanto para o homem e a mulher,

eles mal se falavam nessa manhã,

como de hábito,

diretamente;

por meio de frases trocadas com o menino

é que se comunicavam,

[...]

Estavam agora em **mundos distintos,**

a **anos-luz** um do outro

[...] (CARRASCOZA, 2013, p. 54-55, grifo nosso)

Se, no início da fase aos 40, podemos observar que na relação conjugal há pequenos diálogos entremeados de silêncios, agora, com a separação batendo à porta, o silêncio entre eles se faz cada vez mais presente, a ponto de eles não mais se comunicarem, sendo o filho a linha de comunicação entre os dois. Esse aspecto nos remete à ideia pontuada por Merleau-Ponty na qual o corpo pode expressar-se pelo calar-se quando a capacidade de interação com os demais está seriamente afetada. Percebemos, assim, a intrínseca relação entre a função emotiva e a falta de comunicação entre o casal – que está a anos-luz de distância.

A coexistência entre o homem e a mulher é impossível e, com a constatação de que viviam em mundos diferentes e distantes, o protagonista rompe o silêncio para dizer o que realmente não poderia mais esperar:

Então, como se lhe doesse dizer
 mais do que aceitar a verdade em silêncio,
 o homem falou,
É, não dá mais,
 ao que ela,
 de olho no menino e na **chuva** atrás dos vidros
 ia dizer,
Não dá mesmo,
 e o disse,
 de outra maneira,
Essa viagem foi um erro,
 não porque a haviam programado para janeiro,
 quando **chovia** às tantas,
 os dois bem sabiam,
 mas porque não havia mais motivo para fazê-la:
 o sonho secara⁶⁶.
A vida a dois,
a três,
em
queda
livre. (CARRASCOZA, 2013, p. 56-57, grifo nosso)

Assim como as quedas das Cataratas do Iguaçu, o sonho da vida em família, em queda livre, desabava. As cataratas constituem, portanto, uma forte imagem – associando a violenta queda d'água à separação, temos a sensação de que a vida conjugal desaba como as águas de um cânion. Até o substrato visual do texto indica esse desmoronamento: a disposição das palavras ilustra essa imagem em queda livre.

A **chuva** caía com mais violência, como se precisasse
 limpar as imundices da cidade para nela inaugurar
 uma **nova vida**.

⁶⁶ Opostamente à chuva e às águas das cataratas, o sonho secara quando o casal se deu conta de que a separação era a decisão mais acertada a se tomar.

O homem viu uma velha **Kombi** passar lá fora:
 lembrou-se criança, junto a seu pai, num secos e
 molhados.

Agora, **doía igual**.

Subiu no ônibus e foi, enfim, à procura de seu lugar.

A mulher e o menino haviam ocupado as duas

poltronas da esquerda. Ele sentou na mesma

fileira, **do outro lado. Um corredor os separava. Ia**

ser assim, dali para sempre. (CARRASCOZA, 2013, p. 65, grifo nosso)

No desfecho desse capítulo, a separação desaba sobre o protagonista e é comparada ao sofrimento que ele sentiu, aos 7, no capítulo “Nunca mais”, quando presenciou e viveu o sofrimento de seu pai no secos e molhados. O protagonista lembra-se desse triste episódio, porque a Kombi, como se transportando a mesma dor, ativa a sua memória.

Após a espera, a viagem às Cataratas do Iguaçu inicia-se com a família adentrando o ônibus, porém, o homem, apêndice “cirurgicamente” retirado, senta-se do outro lado do corredor, pois não pertence mais ao mesmo mundo que mãe e filho. O corredor apenas simboliza o distanciamento que os separava, e essa situação permanecerá – como o próprio título do capítulo indica – para sempre. Será, então, após esse momento chuvoso que o “sol” voltará a aparecer para o homem.

Esse terceiro capítulo da fase adulta, ao apresentar o deslocamento do protagonista em direção aos cânions, carrega um sofrimento, assim como, também no terceiro capítulo da fase de infância, o deslocamento até um secos e molhados, apresentou.

“Noite” é o quarto capítulo de aos 40, que, opostamente ao da fase aos 7 (“Dia”), sugere falta de clareza, escuridão. Nesse capítulo, a narrativa começa destacando como a saudade do filho se faz presença na vida do protagonista, especialmente ao fim do dia, momento em que, outrora, era chegada a hora do reencontro.

Acostumara-se a tê-lo tão pouco, depois da separação,
 que bastava um telefonema, como migalha a um
 faminto, para calar em sua alma a dor da ausência. (CARRASCOZA,
 2013, p. 81)

Com a separação, sobraram-lhe somente as ligações telefônicas ao fim do dia e os encontros aos finais de semana para estar com o menino. Porém, em um fim de tarde, em vez de ligar, o homem decidiu deslocar-se até a residência do filho. A ex-mulher, surpresa, o recebe.

Sabia que ela, igualmente, adiava ver nele tudo o que
 os olhos da convivência diária já não reparavam

mais –
 Passaram pela sala de jantar;
 ali, ao redor da mesa redonda, os três se reuniam
 para resumir seus dias e se abastecerem uns dos
 outros,
 e, agora,
 ao vê-la vazia, apareceu-lhe ainda **menor**, e se sentiu
 responsável por aquele **encolhimento**.
 As luzes apagadas ampliaram a sensação de que a
tristeza havia se agarrado às paredes do aparta-
 mento,
 como uma segunda e mais **espessa demão de tinta**. (CARRASCOZA,
 2013, p. 83-84, grifo nosso)

O capítulo ao centrar-se na visita que o pai faz ao filho, volta a destacar a espacialidade do antigo apartamento (já que a ex-mulher e o filho moram lá), bem como as forças expressivas que nele habitavam. O espaço é o mesmo, a sala é a mesma, mas o protagonista tem a impressão de que é menor, como se esse espaço fosse encolhido para nele só caberem mãe e filho, confirmando que ele, nesse mundo, já não cabia. O homem vê, portanto, o espaço (que um dia foi seu) com a subjetividade do olhar atual. A antiga residência, como se estivesse dialogando com o título do capítulo, apresenta uma obscuridade, uma tristeza que se impregnou nas paredes do apartamento. Esse aspecto também é evidenciado em outro momento, quando o homem acompanha o filho até o quarto, para fazê-lo dormir.

[...] O apartamento estava imerso na **escuridão**
 e, ao cruzar o corredor, o homem sentiu, nova-
 mente, que **a tristeza** havia se depositado ali,
 sombra mais espessa que a noite. (CARRASCOZA, 2013, p. 90, grifo nosso)

Observamos, assim, que o apartamento que, no primeiro capítulo dessa fase, era o lugar onde ele desejava estar, era, agora, um lugar encolhido, envolto em tristeza e escuridão. Nesse sentido, apoiando-nos nos apontamentos de Ludmila Brandão quanto às forças expressivas que, ao inserimos nos lugares, singularizam-nos, pontuamos que um mesmo espaço (apartamento) foi transformado em um espaço distinto a partir da vivência e das forças subjetivas que o protagonista inferiu dele. Nesse sentido, o espaço, não é imutável, pois a percepção espacial que o sujeito tem dele é variável.

O capítulo encerra-se da seguinte forma:

O elevador desceu devagar, alheio à (outra) noite que
 dentro dele se ia empoçando.
 Lá fora, o homem mirou o oitavo andar do prédio,

notou a sacada vazia e, ao fundo, **a única luz acesa** do apartamento. Deu a partida no carro. E saiu, vagorosamente, **sem olhar para trás**. (CARRASCOZA, 2013, p. 91, grifo nosso)

Pela passagem, vemos que, apesar de o apartamento estar envolto em escuridão e tristeza, ao sair de lá, o homem avista uma única luz acesa, sinal de que um feixe de luz se mantinha na escuridão, sinal de que esse tempo de penumbra passaria, ainda que o homem não fizesse mais parte desse espaço.

Além disso, nesse capítulo, o protagonista volta a seu antigo apartamento, ou seja, olha para trás, revive um espaço – porém, com a perspectiva do presente – fato que dialoga com o quarto capítulo da fase da infância, quando o menino descobriu que o segredo (da vida e do salto) era olhar para trás; no entanto, como num jogo de opostos, ao ir embora, o homem sai sem olhar para trás.

“Som” é o penúltimo capítulo de aos 40 e remete, pelo título, musicalidade, o romper do silêncio, a pronúncia das falas, sentido oposto do quinto capítulo de aos 7, “Silêncio”. Em “Som”, após o filho de o protagonista ter passado um mês em uma viagem de férias no sítio do avô (e ter ficado longe do pai, portanto), tem-se o reencontro dos dois, e o menino passa um final de semana na residência do pai.

[...]
e ele, pai, esperava, com euforia (tamanho era a sua intensidade, que ninguém perceberia), a hora em que **o menino atravessaria a porta de sua casa, feito um sol**, mais alto e belo e forte do que da última vez [...] (CARRASCOZA, 2013, p. 103, grifo nosso)

Esse trecho, em diálogo com o final do capítulo anterior, compara o filho do protagonista a um sol, e, portanto, a sua chegada equivale à chegada da alegria e da luz que o menino carrega. Com essa chegada, o pai

[...] surpreendeu-se ao flagrar no menino, nitidamente, o homem que nele se renunciava, e tal foi o seu espanto, - talvez por estar **habitado a ver nos homens o menino que continha, assim como via em si, sempre, o garoto que fora um dia** – (CARRASCOZA, 2013, p. 106, grifo nosso)

Nessa passagem, o protagonista fica surpreso ao ver no filho, ainda menino, o homem que está se prenunciando. A surpresa deve-se especialmente porque ele se habituou a enxergar o contrário: a ver nos homens o menino que havia dentro deles. Por isso, quando o protagonista se enxergava, era o menino que ele via. É o sentido da visão subjetivado e adquirindo novas possibilidades.

No capítulo “Som” ainda podemos observar a relação entre palavras anunciadas e caladas, já que nem sempre elas conseguem transmitir tudo o que se quer – o que sente vai além do aspecto semântico.

Naquele dia, ele queria que o menino soubesse,
 como se fosse capaz de entender
 que, **abaixo das palavras ditas, há sempre outras
 silenciadas, que as desmentem,**
 o quanto estava grato pelo seu retorno,
 e, por isso, lhe ocorreu perguntar
 como tinham sido aquelas férias o que ele havia feito
 de mais divertido, o que vira de bonito no sítio do
 avô,
**dizendo, com as palavras de cima, o que desejava que
 dissessem as de baixo,**
 e o menino,
 também contente por estar de volta, por ter o pai que
 tinha, e o ter àquela hora ali, à mão,
 foi respondendo,
*Foram ótimas,
 o banho de lama,
 os passarinhos!,*
 aprendendo sem notar de imediato
 que ele fazia o mesmo,
**deixava nas palavras de baixo o que sentia e, nas de
 cima, o que o pai queria ouvir,**
 [...] (CARRASCOZA, 2013, p. 107-108, grifo nosso)

Nessa passagem, vemos que o pai queria dizer ao filho sobre a saudade e o quanto estava feliz com sua presença. Mas isso ele o faz com perguntas corriqueiras sobre as férias – nessa sua maneira de dizer está subtendido o que, de fato, gostaria de falar. Por isso, dizia com as palavras de cima (aparentes) aquilo o que realmente dizia com as de baixo (ocultas). O mesmo o garoto fazia, pois as respostas às perguntas do pai eram somente as palavras de cima, pois o que deseja estava de baixo. Por isso, o capítulo é intitulado “Som”, pois, fisicamente, som é uma sequência de presença de impulso (ascensão da onda sonora) e ausência de impulso (suspensão dessa onda, silêncio). Em vista disso, podemos dizer que, nesse capítulo, haverá nas palavras ditas, o silenciado e o não dito, que dizem muito mais.

A narrativa desse capítulo estende-se com a saudade sendo, gradativamente, saciada com a presença do filho nas horas do pai e a do pai nas do filho, e com as atividades que o dia lhes proporcionava.

Em “Som”, a espacialidade que se destaca é o novo apartamento do protagonista que, paulatinamente, transforma-se no espaço do filho também.

[...]
alegrou-se, quietamente,
o filho não agia mais como visita,
a casa do pai era também a casa dele. (CARRASCOZA, 2013, p. 113)

Observamos, assim, que o apartamento é um espaço topofílico para o pai e para o filho, e que esse novo apartamento simboliza a nova vida do protagonista. Depois de irem dormir,

De olhos fechados, no escuro, o homem ficou pensando em seu menino.
Estava tão perto, no quarto ao lado.
Podia
ouvir o som suave de sua respiração.
Sentia o filho aceso, dentro de sua vida. Mas, sem saber porquê, a saudade continuava crescendo nele
crescendo
como a Lua
lá fora. (CARRASCOZA, 2013, p. 115)

O capítulo encerra-se com o protagonista ainda sentindo a saudade aumentar e acreditamos que essa saudade não faça referência exclusivamente ao filho, mas também ao menino que um dia o protagonista foi, ao menino que morava nele. E, então, para matar essa saudade que crescia, resolveu fazer um retorno a seus lugares da infância (ainda que estivesse contente em seu novo apartamento), amalgamando, assim, este e o último capítulo da segunda fase.

O último capítulo da fase adulta, intitulado “Recomeço”, indica um começar novamente. Em oposição semântica ao último da primeira fase (“Fim”), “Recomeço” traz a ideia de que sempre há uma esperança após certas coisas se findarem. O capítulo inicia-se com narrador relatando os espaços ocupados pelo protagonista:

Agora, ele vivia entre **edifícios**,
muros
e **ruas formigadas** de carros. (CARRASCOZA, 2013, p. 133, grifo nosso)

Logo, o homem, apesar de viver em cima de estruturas típicas da cidade moderna (edifícios) e em ambientes tumultuados (ruas formigadas),

Aprendera não só ia à **raiz das coisas**, mas, principalmente, a **nutri-las**, para que se arvorassem em ramos, se fossem boas, ou cortá-las ainda no começo, se lhe parecessem daninhas. (CARRASCOZA, 2013, p. 133, grifo nosso)

Agora, aos 40, o homem aprendeu a ir à raiz, a ir além. O trecho dialoga com o último capítulo da primeira fase, quando o menino “vivia entre as pessoas, as árvores, as casas. Não tinha aprendido ainda a viver na sua raiz” (CARRASCOZA, 2013, p. 117). O protagonista, nessa fase, estava aprendendo a separar as ervas-daninhas das flores.

Por vezes,
errava.
Acertar também doía, demorado.
Aí, era preciso retroceder.
Sabia – o espírito sempre sinaliza – que logo seria a sua **hora de voltar**; num devagar rápido, chegara o seu tempo de **viver uns finais**. (CARRASCOZA, 2013, p. 133, grifo nosso)

A narrativa aponta, portanto, que o protagonista sente a necessidade de retroceder, de viver uns finais.

De repente, depois de tantos anos, **sentiu que precisava viajar até lá**. Não havia motivo maior, novidade, nada.
O irmão morava com a família na casa que fora dos pais
A cidade era a mesma, sem pressa de ser outra.
Queria visitar aquele mundo que **não era mais seu, embora ele mesmo estivesse lá**, à sua espera, **para se medir**.
A vida pedia o **reencontro**. (CARRASCOZA, 2013, p. 134, grifo nosso)

Nesse derradeiro capítulo, o homem sente que precisava voltar ao lugar de sua infância, visitar aquele espaço que, embora não fosse mais seu, ele o habitava, pois permanecia dentro dele, para, assim, poder olhar a si mesmo.

Onde andaria o Bolão? E o Lucas? O Paulinho?
Tinham todos ficado lá atrás, no terreno dos sonhos.
E os sonhos eram uma desatenção, cochilo macio, da realidade.
Os dele, subitamente, eram um só: **rever com a vida**

de agora o que ele fora, nos seus começos. (CARRASCOZA, 2013, p. 134, grifo nosso)

Antes de iniciar a viagem, o protagonista pensava nos amigos do tempo de infância, que ficaram escondidos em seus sonhos. O protagonista desejava ver o que outrora tinha sido com os olhos do homem atual.

A viagem ocorreria durante a Semana Santa – que para os cristãos representa a morte e a ressurreição de Jesus, ou seja, significa a passagem pelo Calvário, a morte, mas também a vitória da vida no domingo de Páscoa. Essa analogia é muito significativa para a obra, já que para o protagonista, a viagem corresponderá a um reviver – um voltar à vida. Esse sentido pode ser extraído também pelo título do capítulo (Recomeço).

O protagonista tinha consciência de que aquela não seria simplesmente uma viagem, mas um retorno a seu espaço e a si mesmo. A data da viagem no início do capítulo ainda estava longe, mas, pela memória, o protagonista relembra os espaços de sua infância.

E o **retorno já se dava em sua memória**, as plantações
do Santa Cruz flutuava, no fundo de um quadro
que nela se formava,
e, em redor,
às alturas,
os passarinhos, nas suas muitas cores, sobrevoando o
capim-gordura, o roçado de cana verdinho,
dava até para sentir o silêncio se abrindo feito uma
flor naquela paisagem da infância, e o cheiro
do mato, do vento,
Como era bom... (CARRASCOZA, 2013, p. 135, grifo nosso)

Por esse trecho, percebemos como os espaços de sua infância fizeram morada em sua memória, pois foram singularizados. Até a véspera da viagem, o protagonista estava mais interessado naquele menino, aos 7, do que no homem atual, aos 40. O dia do retorno foi em uma Sexta-feira Santa, e, na companhia do filho, o protagonista dirige por mais de duzentos e cinquenta quilômetros até a casa natal. Durante o percurso,

[...]
ele ao volante, **os olhos fixos lá na frente**, apesar de
cheios de passado.
Em poucas horas, estaria, novamente, de uma outra
maneira, aonde sempre ia, quando, diante de si,
a neblina das tarefas cotidianas se assentava – ao chão daquele tempo de
inesperadas descobertas:
[...] aquelas recorda-
ções se sujando com o seu olhar de homem já
habitado à nitidez das horas escuras.
[...]

duzentos e poucos quilômetros apenas,
 e, talvez,
 por isso mesmo,
 só o fizesse agora,
 quando o **vazio**, de tudo que não podia mais reviver,
transbordava. CARRASCOZA, 2013, p. 136, grifo nosso)

Diante dessa passagem, podemos observar que a viagem, que poderia ter sido feita a qualquer momento, só foi realizada quando o protagonista já não aguentava mais o transbordamento resultante do vazio por não poder reviver o seu passado – passado visitado constantemente em sua memória. Temos o homem deslocando-se espacialmente e temporalmente, como a olhar pelo retrovisor o que ficou para trás. A estrada, nesse ponto da narrativa, constitui-se, como bem nos apontou Bakhtin, um cronotopo no qual o movimento espacial condensa o tempo. A estrada será a ponte a interligar o adulto e o menino rememorado.

Na rodovia, cintilante pela luminosidade do Sol, ele
 dirigia com prudência, atento aos grossos contornos
 do mundo exterior,
 à medida que,
 por dentro,
 ia desencaminhando os **seus receios, o de não se
 reconhecer naquele que ele fora, ou não poder mais
 regressar a si**.
 O carro avançava no asfalto, comendo velozmente
 a distância,
 e o menino que retorna nele era outro, assim como
 as lavouras à beira da estrada,
 o milho, a cana, o café, a soja [...]
 elas ali, além das cercas, as mesmas, viçosas, mas
 morrendo aos poucos, o tempo a lhes retirar espigas,
 gomos, grãos de vida, a cada safra morriam,
 caladas [...] CARRASCOZA, 2013, p. 137, grifo nosso)

Externamente, o percurso, no qual se observavam diferentes plantações, era visto atentamente pelo protagonista – que constava que as lavouras à beira da estrada já não eram mais as mesmas. Internamente, receava não se reconhecer no menino que foi ou não poder voltar a ele.

O homem, ao iniciar o itinerário, imaginou que encontraria os seus espaços conforme os havia deixado. Mas, se “a infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras” (BACHELARD, 1988, p.112), o homem de meia-idade não a verá como outrora, mas enxergará a realidade envolta em uma névoa, que o faz ver diferentes nuances e contornos adicionados pelo tempo.

A cidade continuava lá,
 maciça
 a de sempre
 da sua infância,
 com suas ruas empoeiradas e seu casario humilde,
 embora sobre ela, **membrana transparente**, ao
 menos aos seus olhos,
havia outra,
 que **não mais correspondia àquela de antes**. (CARRASCOZA, 2013, p.
 138, grifo nosso)

O retorno a seu lugar de origem contempla as várias espacialidades que fizeram parte de sua história e que o constituíram como pessoa. Perante todos os espaços revisitados, a casa, sem dúvidas, apresenta-se como a mais importante. A casa, rizoma da infância, será, então, o grande cronotopo a unir em um mesmo espaço dois tempos (aos 7 e aos 40).

Com o retorno a ela, o menino-homem é quem a adentra.

O homem permaneceu com o irmão na sala,
 calado,
 de **retorno a si mesmo**,
aos sete e aos quarenta,
 [...] (CARRASCOZA, 2013, p. 141, grifo nosso)

Nesse momento, quando o protagonista adentra a casa, as duas fases do mesmo sujeito atam-se: atam-se o menino no adulto e o adulto no menino – as duas fas(c)es do protagonista unindo-se em uma. A casa, sendo esse cronotopo essencial, será o ponto cardeal para que o homem, aos 40, (re)encontre a si mesmo.

Se, conforme Bachelard (1988), o espaço retém o tempo comprimido e se o espaço é mais urgente que o tempo ao se localizar uma lembrança, é por meio dele que o protagonista buscará encontrar-se. Por isso, a espacialidade da casa no romance será fator essencial nessa busca – o espaço assume um papel determinante no processo de autoconhecimento do adulto. Se, segundo Bachelard (1988, p. 25-26) “as lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa”, nada poderia ser como antes, nem mesmo a casa. Se “é no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil” (BACHELARD, 1988, p. 35), a imagem da casa que habita a memória do protagonista também será revestida de sonhos e de tonalidades que a infância lhe proporcionou – o que os olhos de agora já não mais veem.

Depois, para comprovar que tudo havia se descolorido, o homem percorre as ruas de sua antiga casa e vai até a escola – espaços de suas memórias, nos quais saboreou pequenas alegrias.

[...]

por isso viera em sua nascente – como se fosse possível encontrar nos escuros do passado outra coisa além de alegrias mortas. (CARRASCOZA, 2013, p. 142)

[...]

Tudo, ali, havia **perdido a cor**, a luz, os contornos vivos. A cidade que lá passava era a mesma, mas a outra, a sua, a cidade que se enraizara nele, essa se apagava aos seus olhos, como um **glaucoma**, sob a camada fria da atual.

E essa continuava sendo casas, ruas e árvores à espera de que as pessoas passassem por elas.

Depois deixou-se ir sem rota prévia, sob o sol forte do início da tarde, meio no ar, meio preso ao chão, uma mistura de passeio e *via-crucis*, desejando que os **pés, como raízes acima da terra, o conduzissem aonde ele, menino ontem, o aguardava.**

E os pés o levaram até a **escola**, embora com a mesma fachada de antes, já se revelava outro.

Parou diante do portão e observou a janela das salas de aula, o **pátio** onde conhecera a generosidade de Bolão, o **cercado de areia** onde treinava salto em altura. Na **escadaria**, umas folhas secas ao vento, era o que havia. **O passado se recolhia em concha.**

Ele, agora, só reencontrava bordas, o recheio das coisas se perdera.

E, afinal, o que ele desejava?

Reviver?

Mas tudo – adianta não admitir? – tudo é um viver

único, de uma só vez, **sem repetição...** [...] (CARRASCOZA, 2013, p. 144-145, grifo nosso)

Porém, novamente o homem nota que seus espaços não ficaram imutáveis, mas sentiram, em sua arquitetura, o badalar das horas, o entardecer dos dias. O protagonista constata, então, que o tempo se encarregou de deixar marcas em seus espaços e que, retornar a esses espaços íntimos, é constatar que o passado se fechava como concha. Essa imagem poética da concha relacionada ao passado é significativa na narrativa, já que carrega a ideia de algo fechado, protegido, rígido, que guarda um mistério, uma riqueza, como bem nos apontou Bachelard (1988), sendo, pois, o lugar no qual o protagonista guardará o que para ele havia de mais precioso.

Percebemos que o homem, em sua mobilidade espacial, visita os lugares importantes de sua infância, como se com seus pés estivesse indo às raízes (aquelas às quais ele aprendera a ir, no início deste capítulo). Porém, não poderia reviver, *ipsis litteris*, o que já havia vivido, pois a vida não se repete. Após essa constatação, o protagonista assume que o lugar do passado é ficar sempre atrás.

[...]
 e ele cada vez mais longe de sua fonte,
 mesmo se de volta a ela, como agora – tudo no cami-
 nho é para ficar lá atrás, as pessoas carregam só
 aquilo que deixam de ser, o presente é feito de
 todas as ausências. (CARRASCOZA, 2013, p. 143)

Logo, ainda que o protagonista esteja de novo a ele, o passado sempre fica para trás.
 No processo de revisitação a seus lugares, o homem

Pedia perdão aos lugares, por estar ali, profanando-os
 com seus passos de hoje. (CARRASCOZA, 2013, p. 150)

Diante desse trecho, vemos que, para o protagonista, os espaços da infância eram sagrados, por isso ele os queria intactos. Porém, o simples fato de ele mesmo não ser mais o menino de antes (ainda que o guardasse, de alguma forma, dentro de si), já o faz manchar esses lugares.

O capítulo vai delineando seu desfecho com o homem ponderando que:

[...]
 - aquele passeio pela cidade era uma **hora final**.
 Mas também de **reinício**; (CARRASCOZA, 2013, p. 145, grifo nosso)

Nesse sentido, vemos que esse é um momento de ressuscitação (já indicado pela viagem feita na Semana Santa), no qual não houve morte, finalização, mas sim vida, o reinício. O olhar do homem volta-se como para um retrovisor – olhar o passado através de seus espaços será o caminho para os itinerários futuros. O estar em seus espaços de intimidade constituirá uma morte simbólica que lhe permitirá renascer, recomeçar. Por isso, os lugares de pertencimento do menino serão peças fundamentais para unir os pedaços fragmentados do adulto.

Ao fim da peregrinação de seus lugares, o protagonista percebe que é necessário deixar o seu “eu” menino para que o seu “eu” adulto possa surgir e estar no comando.

Seguiu adiante, olhando não mais para as coisas, mas
 para **fora delas**, abandonando, na rua, a sua pele
 velha, disposto a aceitar o seu novo estado, [...] (CARRASCOZA, 2013,
 p. 151)

Nesse momento da narrativa, o sentimento de perda se faz presença marcante no derradeiro capítulo do romance. Eram irrecuperáveis os momentos que o protagonista passou

nos lugares de sua infância. O capítulo que encerra o romance é finalizado, porém, com o protagonista recebendo a visita do grande amigo Bolão.

Então, o filho veio chamá-lo,
alguém à porta o procurava.
Arrastou-se até lá, sem ânimo, desconfiado.
Mas estremeceu, de repente, ao compreender, um
segundo depois de vê-lo, que aquele homem lá fora,
cabelos ralos e alvos,
era o seu amigo Bolão.
E embora não pudesse jamais rebobinar a vida,
eis que **ele experimentou,**
outra vez
(doendo)
Uma **antiga alegria.** (CARRASCOZA, 2013, p. 153, grifo nosso)

O fechamento do livro, apesar de apontar para a impossibilidade de se recuperar o que ficou no passado, expressa um sentimento que ficou adormecido no tempo, mas que pôde ser (res)sentido pelo protagonista, porém de outra maneira – afinal o seu “eu” não ficou intacto, mas se transformou ao longo dos anos.

Embora não conseguisse reviver os espaços de outrora como os eram, observamos que será Bolão, o amigo de infância, que fará o protagonista reviver uma alegria antiga. A presença do amigo Bolão no último capítulo adquire, em nossa leitura, uma significação importante para a obra, já que ele será a figura de reconhecimento do adulto, o responsável por ligar o menino que ainda permanecia ao adulto, integrando os 7 aos 40. Se retomarmos o capítulo “Silêncio”, da primeira fase, observamos que Bolão foi um dos de repente mais felizes do menino. Bolão foi o responsável por capturar o pássaro-preto, episódio que nos revelou que cada um deve estar em seus devidos lugares. Além disso, com o amigo, o protagonista pôde desaprender um pouco de si. Vemos, na segunda fase, novamente a figura de Bolão que reaparece para o protagonista. Será nesse momento que o homem experimenta, ainda que doendo, outra vez, uma alegria já conhecida, como se, por meio dessa figura afetiva o protagonista conseguisse seguir adiante, recomeçar, reiniciar.

Acrescentamos a essa leitura a própria ideia sugerida pelo nome do amigo. Bolão⁶⁷, que remete à bola, círculo, forma geométrica que possui início e fim coincidentes. É pela figura do Bolão que adentra a casa de infância que o fio do romance se une. Pensando na poética do espaço, de Bachelard, a referência a algo circular tem uma significação singular de abrigo, proteção, reatar algo a seu início. Bolão é, pois, um elemento a reatar as pontas, a unir

⁶⁷ Bolão, fisicamente, é gordo, mas acreditamos, como expressamos no texto, que o sentido do nome Bolão na narrativa ultrapassa a dimensão física da personagem.

o menino e o homem e isso ocorre no momento em que o amigo adentra o espaço da casa. Em virtude disso, ponderamos que o romance finaliza-se de forma circular e que o amigo foi o responsável por dar o arremate no romance.

Em suma, observamos que o capítulo “Fim” é encerrado com a mesma espacialidade que se inicia: a casa da infância.

Diante da análise dos capítulos destinados aos 40, verificamos que essa fase apresenta várias espacialidades. Para que ficasse mais visível esse aspecto, elencamos, no quadro a seguir, as principais referências espaciais que se apresentam nessa fase.

Quadro 2: Espaços da fase do adulto

CAPÍTULOS	ESPACIALIDADES	ACONTECIMENTOS
DEVAGAR	Apartamento (interno)	Momento em família
ESCRITURA	Casa do amigo (interna) Deslocamento (avenidas) Hospital (interno)	Levar o filho ao hospital
PARA SEMPRE	Rodoviária Deslocamento (viagem às Cataratas)	Separação do casal
NOITE	Antigo apartamento (interno)	Visita do pai ao filho
SOM	Apartamento novo (interno)	Visita do menino ao pai
RECOMEÇO	Apartamento novo Deslocamento (à casa da infância) Casa da infância e lugares íntimos	Retorno à casa de infância

Fonte: a autora (2018)

Pelo quadro 2, percebemos que os principais espaços referenciados nessa fase dizem respeito ao apartamento antigo, ao apartamento novo, à rodoviária e à casa da infância, e esses espaços também são percebidos de forma subjetiva pelo protagonista. Assim como na primeira fase, aos 40, também há deslocamentos espaciais nos quais ocorre alguma situação delicada (como quando o pai deslocou-se até o hospital), a confirmação de um pressentimento (a separação que se confirma na viagem às Cataratas) o reencontro consigo mesmo (viagem à casa da infância).

Nessa fase, os lugares de sua infância fazem-se presentes, ainda que, às vezes, de forma indireta, pois constantemente o adulto lembra-se de algum acontecimento, aos 7. Logo, nos capítulos destinados à meia-idade, constantemente evoca-se, pela memória, esse espaço-tempo que tanto marcou o garoto – o menino de outrora permanecia escondido nos cantos do

palácio da memória e era chamado nos momentos mais banais de seu cotidiano. Essa memória involuntária, pontuada por Bergson (1999), era chamada inconscientemente pelo adulto, quando uma sensação, um objeto, uma situação ou até mesmo uma palavra eram motivos para que o adulto recuperasse pela memória a lembrança do menino que nele residia e resistia. A respeito disso, Ignácio e Oliveira (2014, p. 32) ressaltam que, em *Aos 7 e aos 40*, “nas histórias e nos tempos de vida do narrador, a mediação entre os acontecimentos e a narrativa acontece por meio do resgate de rastros, numa representação cruzada de percepções sobre a realidade” – rastros do menino que permaneceram no adulto.

Aos 40, o homem continua tendo uma percepção sensorial dos espaços, o que faz com que esses lugares sejam envoltos por uma carga subjetiva. Por isso, o mesmo apartamento no qual vivera com a esposa, inicialmente um lugar de refúgio, torna-se, após a separação, um espaço menor e de escuridão, pois a maneira como o protagonista o enxerga, depende das forças expressivas e subjetivas que lhe são lançadas, tal como nos apontou Ludmila Brandão.

Nesse sentido, ressaltamos que o espaço não pode ser considerado um elemento homogêneo, objetivo, visto que a visão que se tem deles depende também das percepções sensoriais do corpo (sujeito), o que nos remete aos apontamentos merleau-pontyanos.

Observamos, por fim, que, a casa e os lugares de infância do protagonista terão papéis de destaque quanto à espacialidade, aos 40, pois o adulto retorna a ela, como forma de encontro consigo mesmo. Quando o adulto sente uma saudade insuportável de si (expressa no fim do capítulo “Som”), é à casa da infância e aos lugares de sua memória que o protagonista retorna, pois serão esses espaços que lhe permitirão unificar o menino e o adulto.

Reportando à teoria bakhtiniana, podemos considerar a casa como sendo um cronotopo, já que será nesse espaço que o tempo da infância condensa-se e torna-se visível. Na casa da infância, o tempo torna-se idílico, não se manifestando de forma cronológica, visto que o seu passar relaciona-se mais às forças expressivas, às minúcias de um olhar atento aos detalhes, ao mundo imaginativo e subjetividade do menino que ao tempo cronológico. Se a casa da infância constitui-se como cronotopo, não há, pois, como separar essas duas instâncias (espaço e tempo). É, portanto, por meio dessa imagem literária que todo o romance será construído.

Diante do exposto, observamos que, aos 40, os espaços também são subjetivados, porém, já não representam para o adulto o frescor das descobertas (que ocorria aos 7), pois o protagonista já se encontra em uma fase da vida em que as cores não apresentam a vivacidade de antes. Os espaços da infância, ainda que revistados, não apresentarão os contornos dados

pelo menino, pois o olhar que os vê já não é mais o mesmo – o sujeito (corpo), ao mudar, tem sua perspectiva espacial mudada também.

4.3 Aos 7 e aos 40: o espaço derramado no discurso

Nossa linguagem é tecida pelo espaço.

Gérard Genette

Apesar de a pesquisa não se aprofundar, detalhadamente, no aspecto editorial e gráfico do romance, apontaremos alguns pontos que merecem destaque, pois nos ajudam a entender algumas questões textuais. Conforme mencionamos, o estudo da espacialidade não se dedica apenas às referências espaciais narrativas, mas também relaciona-se ao espaço do discurso na obra literária.

Entendemos por espaço do discurso a organização estrutural do texto, na qual se considera a estruturação dos capítulos, dos parágrafos, a distribuição gráfica, os paratextos e os recursos de composição que adicionam sentido à narrativa como um todo, visto que essa materialização pode contribuir para uma melhor análise da obra.

Gérard Genette (2009) ressalta que a linguagem é espacial e que “o paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto.” (GENETTE, 2009, p. 17). Sendo os paratextos elementos que se colocam ao lado do texto e com o qual mantém uma relação direta, podem auxiliar na construção textual, uma vez que contribuem para a produção de sentidos do próprio tecido textual. Para Genette (2009, p. 10), os paratextos são:

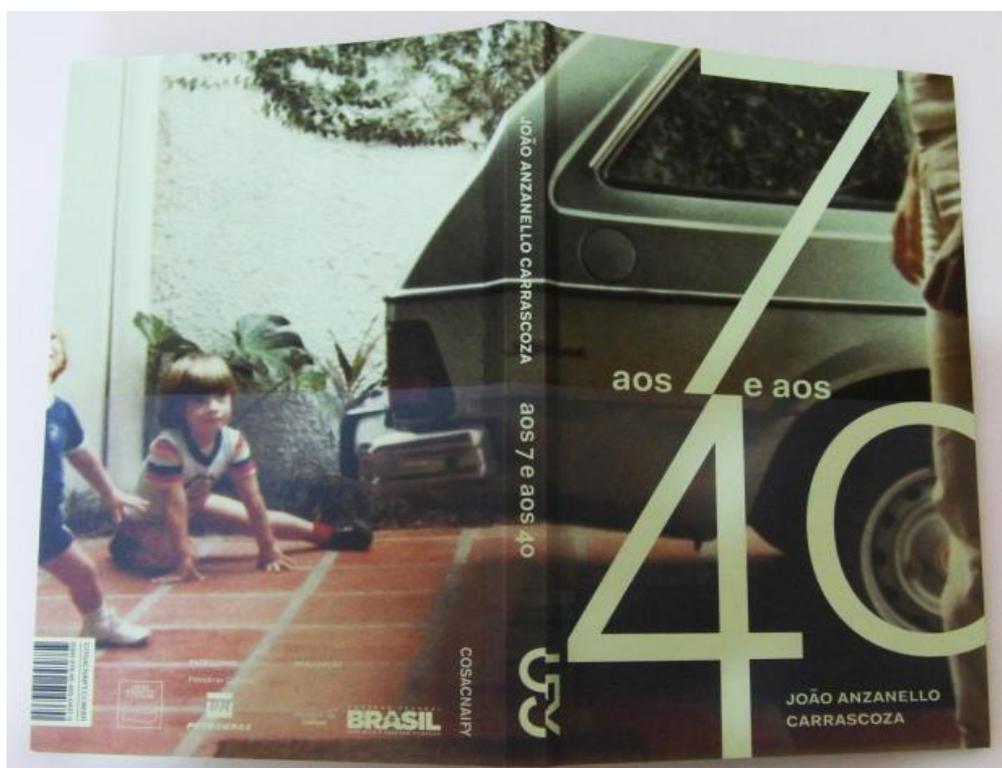
Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende

O paratexto, assim, tem uma função que ultrapassa a dimensão estética, pois “não tem por desafio principal “tornar bonito” em volta do texto, mas, sim, assegurar-lhe um destino conforme aos desígnios do autor” (GENETTE, 2009, p. 358). Levando em consideração esses apontamentos de Genette, podemos observar, especialmente nas obras mais recentes de João Anzanello Carrascoza, uma preocupação formal mais acentuada que, aliada à narrativa,

contribui para um efeito de sentido significativo à obra. Em suas últimas produções, por exemplo, os paratextos adquirem um importante diálogo com o substrato textual das narrativas.

A obra objeto do presente estudo apresenta paratextos importantes que auxiliam na análise do romance, já que o enredo “começa a ser contado a partir do próprio projeto gráfico do livro” (FRÁGUAS, 2015, p. 1). A esse respeito, vemos que o título *Aos 7 e aos 40* já antecipa a divisão entre as duas narrativas que constituem o romance.

Imagem 5: Capa do primeira edição de *Aos 7 e aos 40* – Editora Cosac Naify



Fonte: a autora (2018)

As duas fases da vida do protagonista – infância e meia idade – estão materializadas nas idades (7 e 40) expostas no título. Além disso, as duas fases estão dispostas separadamente na capa: dividida na metade, a capa apresenta “Aos 7” na parte superior e “Aos 40”, na parte inferior da página. Essa divisão espacial da página também se refletirá na narrativa.

A capa do livro, vista também em sua continuidade (a contracapa), é muito significativa, pois sintetiza a narrativa a partir de uma única imagem. Esse paratexto expõe a imagem também dividida nas fases do protagonista: na capa, aos 40 se destaca e se observa a figura de um carro e em sua frente um homem – como se estivesse a olhar para trás; na

contracapa, aos 7, notamos que, sentado no quintal da casa, há um menino que olha em direção a esse homem.

A leitura que se tem desse paratexto é que nele foram unidos os principais elementos constitutivos do romance: a casa, espaço fundamental para toda a narrativa; o protagonista menino, brincando em seu espaço íntimo (casa) e com o olhar atento para o adulto; o protagonista adulto, dirigindo seu olhar para o menino que um dia foi; o carro, instrumento que unirá o menino e o adulto, permitindo que a viagem de retorno aos lugares da infância fosse feita (o que nos remete, novamente, à ideia do retrovisor e do homem vendo sua imagem), e, portanto, fazendo o movimento de olhar para trás.

A esse respeito, o próprio Carrascoza ponderou:

A gente acabou ficando com uma **capa** que tem tudo a ver: **um automóvel, que [representa] olhar para trás para ir para frente**. Às vezes é preciso olhar para trás, entender a nossa história para dar um passo adiante. E é o que a gente faz num automóvel, num retrovisor. Você precisa dele para olhar lá atrás, ver se não passou dos lugares, ou o que passou, olhar um pouquinho de novo e ver quão bonito era – mas você está indo para frente. Seu olhar, a maior parte do tempo, é para o que está vindo, para o teu presente, para o domínio da tua direção. E isso é um ir e vir do adulto e da criança. No fim, o tempo todo a gente é aquele que não cresceu e aquele crescido que ainda lembra o tempo de crescer. (CARRASCOZA, 2013, s/p)⁶⁸

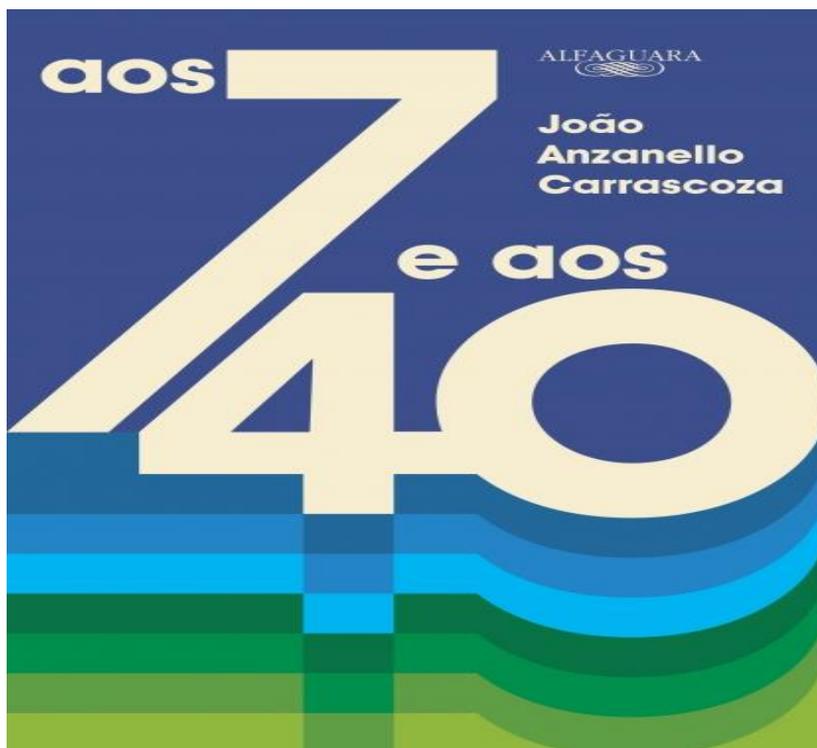
Dessa forma, um olhar atento a esse projeto gráfico permite-nos dizer que esse paratexto esboça por meio de uma linguagem visual todo o romance.

A esse respeito, Ignácio e Oliveira (2014, p. 34) observa que “É importante observar que a inscrição do gesto da passagem em *Aos 7 e aos 40* se dá também no projeto gráfico da obra. A começar pela capa, o arranjo da imagem e dos caracteres que compõem o título sugerem uma leitura diferenciada”. Nesse sentido, a divisão, a oposição e a dualidade entre as fases já é sugerida por esse paratexto antes mesmo da leitura da obra. Porém, se observarmos melhor, não deixa de ser uma unidade (ainda que dividida em duas).

A mesma leitura da capa, como sendo um importante paratexto, porém, não poderia ser feita da mesma forma na segunda edição do livro, realizada pela editora Alfaguara.

⁶⁸ Entrevista concedida ao Jornal Rascunho. Disponível em: <http://rascunho.com.br/joao-anzanello-carrascoza/>. Acesso em: 10 jun. 2017.

Imagem 6: Capa da segunda edição de *Aos e aos 40* – Editora Alfaguara



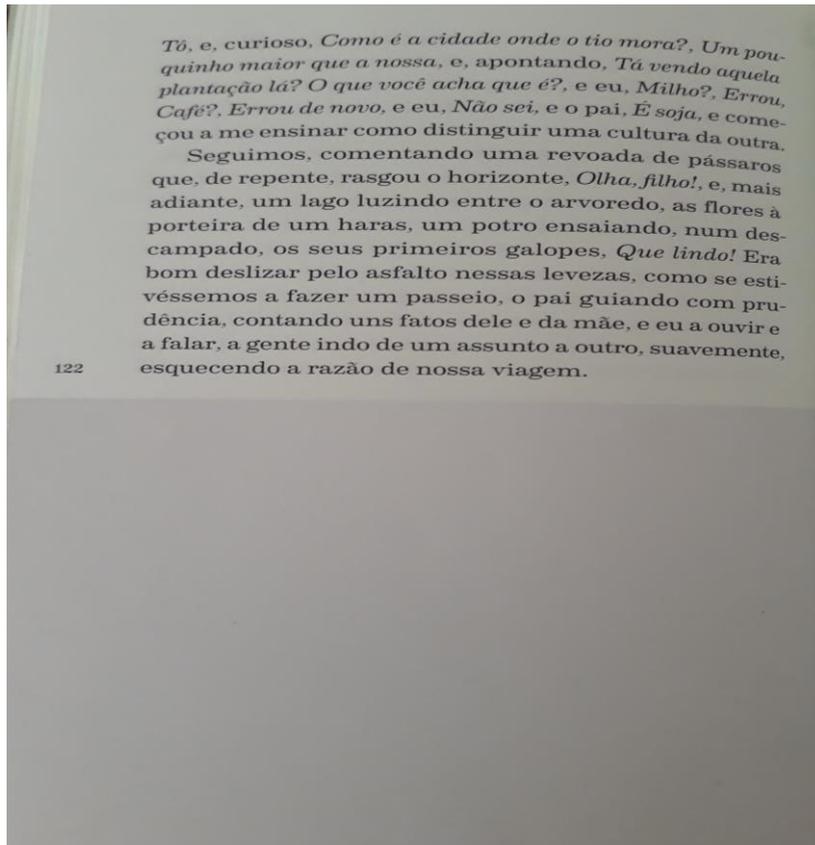
Fonte: a autora (2018)

Para nós, a segunda edição, feita pela editora Alfaguara, perde muitos elementos paratextuais importantes. A começar pela capa, que manteve (parcialmente) a configuração do título do romance, estando “aos 7” acima do “aos 40”. Porém, os numerais inseridos no título não dividem a capa na metade, como na primeira edição. Também não foi mantida a imagem ilustrativa na qual se via a casa, o carro e o protagonista. Nesta edição, há apenas uma gradação de duas cores: azul e verde.

Voltando à análise dos paratextos da primeira edição, a questão da dualidade apresentada em unicidade será ainda mais evidente com a distribuição intercalada dos capítulos: os ímpares narrando a fase da infância e os pares, a da meia-idade. A narrativa aos 7 é disposta na parte superior da página e a narrativa aos 40 encontra-se na parte inferior, o que contribui ainda mais para a ideia de dualidade. Assim, todo o romance estrutura-se como um díptico⁶⁹. Outro ponto importante é que a narrativa aos 7 é feita em texto corrido, mas a narrativa aos 40 é feita de forma fragmentada, assemelhando-se a versos.

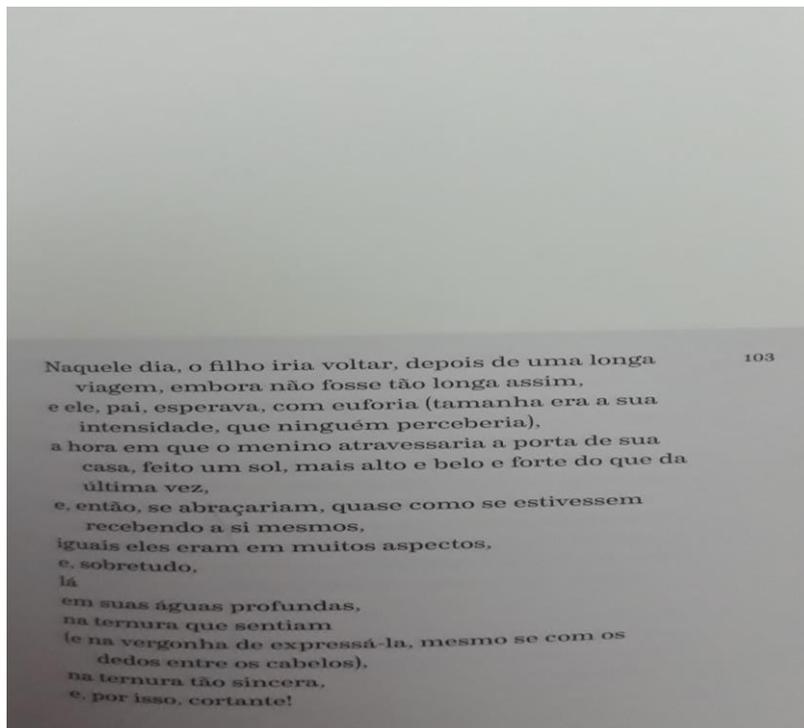
Imagem 7: Primeira fase: narrativa em texto corrido (2013)

⁶⁹ O vocábulo *díptico* vem do grego “*di*” (dois) e “*ptyche*” (dobra) e designa, originalmente, qualquer objeto formado por duas placas ligadas entre si por uma dobradiça. Atualmente, é comum as artes gráficas usarem o díptico em fotografias, fazendo um espelhamento de uma mesma imagem, por exemplo.



Fonte: a autora (2018)

Imagem 8: Segunda fase: narrativa entrecortada (2013)



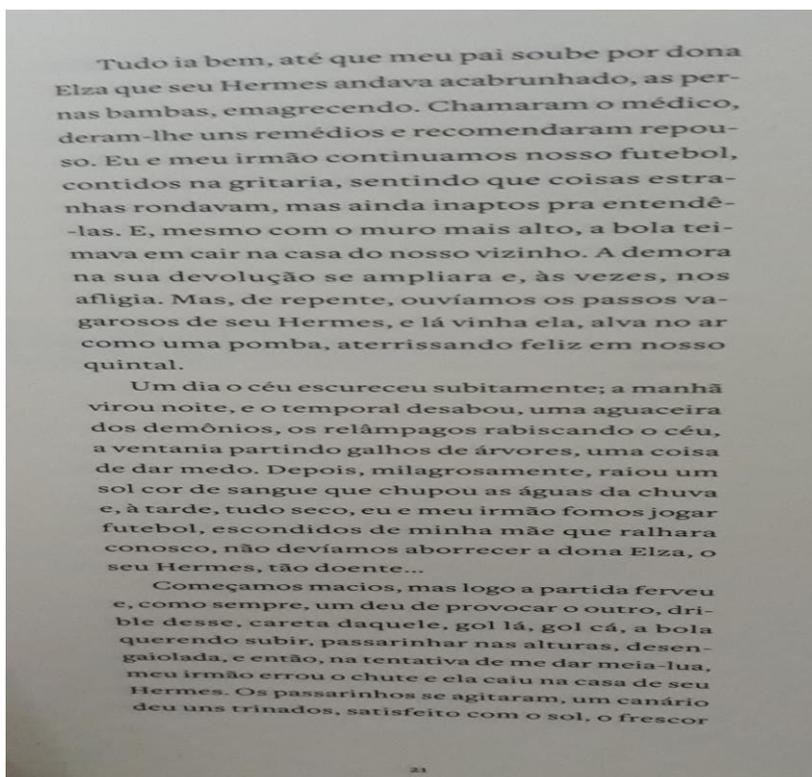
Fonte: a autora (2018)

Essa dualidade também na disposição textual das frases pode indicar que aos 7 o texto é corrido assim como as descobertas e a vida do menino; já aos 40, a estrutura das frases pode presentificar a inclusão do vazio, do silêncio e das perdas ocorridas ao longo da vida do protagonista, bem como indicar a sua fragmentação interior,

Nesse romance, encontramos o díptico levado à sua experimentação derradeira, o que é evidente desde o título: *Aos 7 e aos 40*. A sequenciação dos capítulos sujeita-se a essa dualidade, com uma cena da infância ressignificada numa do adulto, de tal modo que seus títulos são reverses: *Depressa, Devagar, Leitura, Escritura, Nunca Mais, Para sempre, Dia, Noite, Silêncio, Som, Fim, Recomeço*. (CASAGRANDE JÚNIOR, 2016, p. 210)

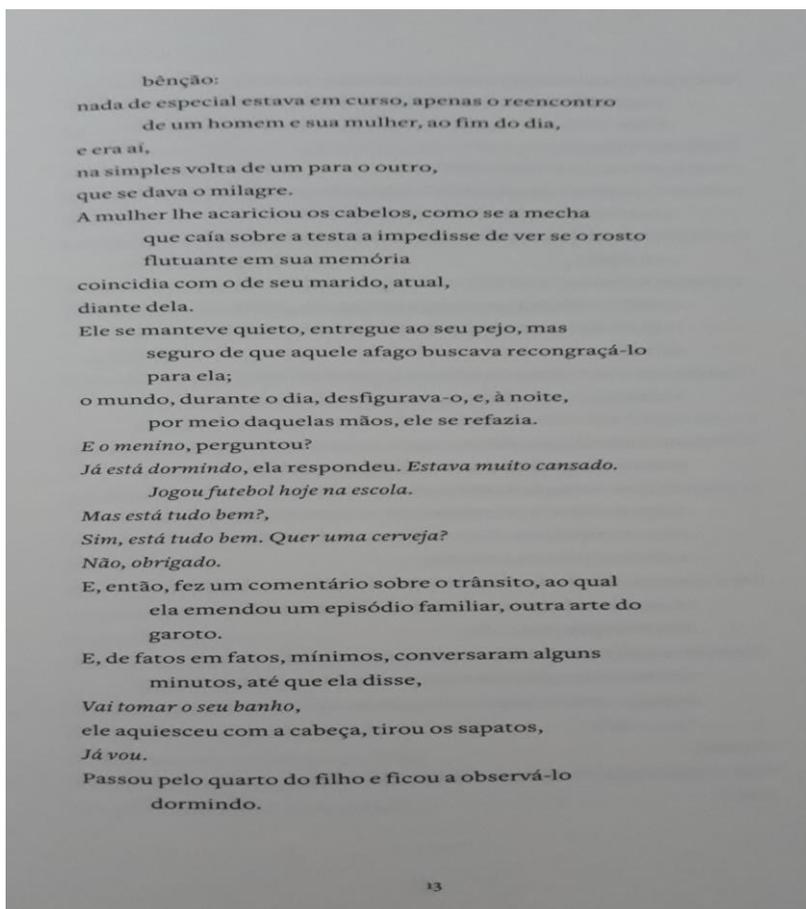
Tem-se, portanto, um romance fundamentado na estrutura dual que perpassa o título da obra, a organização intercalada dos capítulos e sua disposição na página, os títulos dos capítulos, até a organização textual das narrativas, como se pode ver nas imagens: Essa estrutura dual é evidenciada em todos os capítulos, tanto no que se refere à forma quanto à própria narrativa, conforme vimos anteriormente. Na segunda edição do romance, no entanto, não há a divisão nas páginas e mantém-se apenas a organização dos parágrafos, na fase da infância; e das frases entrecortadas, na fase do adulto.

Imagem 9: Primeira fase: narrativa em texto corrido (2016)



Fonte: a autora (2018)

Imagem 10: Segunda fase: narrativa entrecortada (2016)



Fonte: a autora (2018)

Outro aspecto importante no registro gráfico do romance é a cor verde escolhida para as páginas. De acordo com Borges Filho (2007, p. 76):

Todo espaço está relacionado com a luz, seja na sua forma monocromática: o branco ou o negro, seja na sua forma cromática: azul, amarelo, vermelho, verde, etc. Claro está que, ao ditar qualquer espaço de uma cor, o narrador ou eu-lírico está ditando-o igualmente de vários efeitos de sentido, de várias conotações. Daí a necessidade de nos preocuparmos com a simbologia das cores. [...] A importância das cores pode inclusive ser observada por alguns fatos interessantes. Por exemplo, a palavra “cor” no antigo Egito significava igualmente “ser”. No alemão, “cor” pode ter o mesmo significado que “vida”. E, ainda em nossa cultura, quando uma pessoa desmaia ou está morrendo também dizemos que ela “está perdendo a cor”. (BORGES FILHO, 2007, p. 76-77)

Nesse sentido, pontuamos que, ao se optar por uma cor, está-se levando em consideração a sua simbologia, que pode adquirir importante significação. Se “Da mesma forma que a preferência por determinados espaços pode revelar sentidos interessantíssimos na

análise de uma obra ou conjunto de obras, a preferência por determinada cor será igualmente significante” (BORGES FILHO, 2007, p. 76).

No caso do romance *Aos 7 e aos 40*, observamos que a cor das páginas destoa do convencional e carrega consigo uma importante significação para a obra. A cor verde⁷⁰ normalmente está ligada à natureza e, por isso, tem seu sentido associado à vida e transmite ideias referentes aos processos naturais como nascer, crescer...

A relação mais evidente que o verde estabelece é com a natureza e, portanto, grande parte de sua simbologia derivará disso. Em muitas línguas, como o inglês, o termo verde está inclusive relacionado com as ideias de crescimento e planta: *green*, *growth* e *grass* são derivadas da raiz germânica *grō* que significa “crescer”, segundo alguns estudiosos. (BORGES FILHO, 2007, p. 87)

Conhecida como símbolo da esperança, o verde sugere ainda equilíbrio, harmonia, calma e refrescância. Temos, assim, “[...] a ligação da cor verde com a primavera e a vida que germina. É a cor da expectativa, da esperança. Situa-se entre o azul e o amarelo, assumindo um papel de mediador entre o calor e o frio, alto e baixo. É uma cor refrescante, humana” (BORGES FILHO, 2007, p. 87). Destacamos, porém, que a questão da simbologia pode, ainda, variar bastante de acordo com a cultura na qual está inserida ou de acordo com o próprio texto. Não necessariamente os textos seguirão *ipsa literis* o sentido que a simbologia apresenta-nos, mas não se pode dizer que não há interferências desse significado, visto que, muitas vezes, ele já está inserido no consciente coletivo.

No romance, a cor verde se faz presente de duas maneiras: na narrativa, aos 7, apresenta-se em um verde pistache e a narrativa aos 40 em um verde mais acinzentado. A cor selecionada, por si mesma, já possui uma simbologia⁷¹ específica, mas serão, sobretudo, as tonalidades apresentadas nas páginas do romance que aprofundarão ainda mais o efeito de sentido pretendido.

Acerca desse aspecto, observamos que o fato de a narrativa aos 7 estar inserida em um tom mais vivo é muito significativo, pois remete à força, energia, crescimento e vida presentes

⁷⁰ Segundo o dicionário de símbolos, “Para os cristãos, representa o triunfo da vida sobre a morte e, logo, da renovação e do renascimento. É utilizada na Epifania (tempo litúrgico após o Natal) e no domingo depois do dia de Pentecoste.” Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/significado-cor-verde/>>. Acesso em: 02 set. 2017.

⁷¹ “O símbolo faz parte da cultura humana desde os primórdios de sua evolução como nos provam os desenhos das cavernas primitivas. Assim também as cores.” (BORGES FILHO, 2007, p. 76). Borges Filho (2007, p. 77) a esse respeito aponta que: “Uma das principais características do símbolo é sua convencionalidade”.

nessa fase do protagonista, o que corresponde à vivacidade, aos descobrimentos, alegrias e esperança do menino.

“Por outro lado, o verde, em conotação negativa, significa a morte, o veneno, a putrefação, o vômito” (BORGES FILHO, 2007, p. 88). A cor verde, portanto, também pode trazer uma ideia contrária⁷² a mencionada, significando a decadência. Se pensarmos nas folhas, o seu verde típico vai, com o tempo, tornando-se menos vivo, mais acinzentado. É isso o que ocorre aos 40: a nuance do verde mais apagado remete ao estado interior do protagonista – aos 40, o adulto já não sente a vitalidade e a esperança como aos 7, o homem vive um apagamento. Nesse sentido, a tonalidade expressa na fase adulta reforça a ideia de que o protagonista passará por um processo de morte (para posterior renascimento).

Podemos, ainda, fazer outra leitura (que não contraria a anterior), traçando uma aproximação entre as tonalidades apresentadas e o próprio texto. Aos 7, no capítulo “Fim”, conforme vimos em sua análise, o menino vivia entre as árvores, saltando sobre seus galhos, estava em cima, na folhagem, pois não tinha aprendido a viver em sua raiz. Por isso, a parte destinada à infância apresenta um verde mais claro, mais vivo e sua disposição está localizada na parte superior. Já, aos 40, o adulto havia aprendido a ir às raízes e a nutri-las, o que justificaria o tom mais acinzentado (como se estivesse misturado ao húmus da terra), bem como a disposição do texto na parte inferior da página.

Em vista disso, pode-se afirmar que esse recurso gráfico também corrobora a dualidade (espelhamento) marcante do romance. Acrescentamos, ainda, o fato de João Anzanello Carrascoza ser formado e atuar na área da publicidade, o que permite ponderar que o escritor tem um olhar atento para essas questões que circundam o texto. Carrascoza, quando questionado acerca do processo de estruturação estética e de diagramação que dialoga com a narrativa, ponderou:

Acredito que a estória pedia um pouco disso. Quando comecei a escrever o *Caderno*, os espaços se definiam com as pausas do narrador, ao mesmo tempo em que se configuravam como as ausências. Não é um trabalho de vanguarda, mas o próprio texto pedia isso. Esses recursos não são *a priori*, **o texto que te traz alguma ideia de como fazer**. É claro que eu vim da publicidade. A gente vê o espaço da letra, a tipologia, a cor, **tudo isso conta**.

⁷² “Apesar de significar esperança e de ser a cor da imortalidade, por outro lado, representa a morte. Isso porque enquanto os ramos verdes são universalmente a cor da imortalidade, a pele esverdeada dos doentes contrasta com a ideia de juventude. O verde da ingenuidade da juventude, em contraste com a cor do amadurecimento dos frutos, também confunde-se com o verde do bolor, da decadência. Essa analogia mais uma vez se aproxima da relação vida e morte”. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/significado-cor-verde/>>. Acesso em: 02 set. 2017.

Como você citou que também ocorre no meu outro romance, além da diagramação, as páginas são verdes, mas em duas cores: o verde-claro e o verde-escuro. No *Caderno*, a cor das folhas remete à cor da pele, porque é algo para tocar, é um livro que está à flor da pele. **Acho que esses recursos dialogam com o que quero dizer.** (CARRASCOZA, 2015, p. 6)⁷³

Dessa forma, o olhar atento direcionado aos paratextos revela uma peculiaridade do escritor que transborda em suas obras. Perante os apontamentos feitos no terceiro e no quarto capítulos, entendemos que a espacialidade no romance *Aos 7 e aos 40* é um aspecto importante para a construção da narrativa e expressa na materialidade gráfica muito do que se diz textualmente.

No que se refere à questão da espacialidade, o protagonista, tanto na fase da infância, quanto na adulta, relaciona-se de forma subjetiva com seus espaços. Ao mover-se em seus lugares, o protagonista pratica-o de forma singular, percebendo-os de forma sensorial. Constantemente são acionados os sentidos e por eles o menino-homem os sente. Logo, nas espacialidades da casa, dos cômodos que a compõem, da rua, da escola, do apartamento encontramos os elementos imateriais que os compõem, pois neles as forças expressivas do protagonista atuam.

Diante desses territórios sujeitos, percebemos que a figura da casa da infância adquire destaque, pois nela, conforme nos apontou Bachelard, ficaram retidos os momentos mais felizes. A casa da infância é, pois, o cronotopo do romance, pois é um espaço que aglutina dois tempos.

⁷³ Entrevista cedida ao *Jornal Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/joao-anzanello-carrascoza>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho, partindo da premissa de que o romance *Aos 7 e aos 40* é, fundamentalmente, espacial, analisou a obra de João Anzanello Carrascoza, verificando como a espacialidade se lhe apresenta e de que forma o espaço contribuiu para a construção da narrativa. A partir da análise da obra, buscamos pontuar se o espaço explorado por Carrascoza vai ou não ao encontro dos mais usuais na literatura contemporânea.

Para que esse caminho fosse percorrido, fizemos um panorama dos percursos e caminhos da ficção brasileira contemporânea, salientando, de forma geral, o que ocorre mais frequentemente, bem como destacamos as espacialidades mais trabalhadas na contemporaneidade. Verificamos, assim, que a literatura brasileira contemporânea apresenta-se fértil e heterogênea. Em meio às diversas características que a percorrem, algumas são mais frequentes e, por isso, a crítica literária as aponta como tendências da ficção contemporânea, como a tendência à presentificação, à reinvenção do realismo, e a denominada tendência ao sensível.

A reinvenção do realismo, apontada por Schøllhammer (2009), pretende mostrar os problemas sociais e culturais, e, por isso, temas como violência, criminalidade, corrupção, são recorrentes. As narrativas inseridas nessa linha refletem o mundo contemporâneo e, por isso, apresentam personagens excluídas socialmente e as minorias. As espacialidades exploradas abarcam o cenário urbano das grandes cidades, com destaque para os espaços caótico, de trânsito e as favelas, mostrando que a hierarquização social estende-se também para uma hierarquização dos espaços.

A outra tendência contemporânea considerada pela crítica é aquela que possui uma linha mais sensível, pautada pelo destaque ao cotidiano e ao banal. Nessa tendência, a vida ordinária e familiar é trabalhada, sobretudo, nas relações humanas. Por isso, as espacialidades mais exploradas possuem tons mais bucólicos e domésticos, e dizem respeito aos espaços nos quais essas relações humanas ocorrem – nesse sentido, por exemplo, mesmo que o espaço narrativo seja um lugar de trânsito, ele não será pontuado pela correria, pelo caos e pelos problemas oriundos e/ou decorrentes dessa espacialidade. As personagens estão em um mergulho interior e a narrativa apresenta-se mais subjetiva. Nessa linha, muitas vezes, identificamos fortes tons autobiográficos que podem culminar com autoficções.

Apesar de a literatura brasileira contemporânea não apresentar somente essas duas linhas, a crítica literária as apresenta como mais frequentes. Perante esse cenário, a literatura de João Anzanello Carrascoza tem adquirido espaço, porém, mesmo diante de uma vasta

produção, muitas vezes premiada, ele ainda não adquiriu proeminência nos estudos da crítica literária.

Diante das reflexões feitas acerca das características da ficção brasileira contemporânea e de sua espacialidade, e a partir da análise do romance *Aos 7 e aos 40*, ponderamos que João Anzanello Carrascoza insere-se na tendência ao sensível. Chegamos à tese de que a prosa carrascozeana, ao aproximar-se dos acontecimentos banais, do cotidiano, e priorizar os espaços não “hiperurbanos”, está também explorando o tempo atual, porém, indo na contramão do que frequentemente se vê na literatura recente de viés realista. Assim, o escritor fala a respeito de seu tempo ao optar por distanciar-se do espaço urbano caótico e suas mazelas sociais e priorizar os espaços íntimos, familiares. É, pois, no comum que a obra de Carrascoza impacta sensivelmente.

Nesse sentido, observamos que, mesmo quando alguma narrativa expõe o cenário urbano, esse é visto por outros vieses, nos quais se expõe a interferência que tais espacialidades conferem às relações humanas, ao íntimo particular ou, então, os sentimentos e sensações construídos a partir dessa relação espacial. Podemos citar como exemplo desse aspecto a crônica⁷⁴ de Carrascoza, “Em Terra”⁷⁵, recentemente publicada no portal *São Paulo Review* que tematiza a morte decorrente de bala perdida em comunidades cariocas. O texto, apesar de possuir como pano de fundo o cenário urbano caótico, não focaliza essa espacialidade, mas os sentimentos da mãe diante do menino morto e dos sonhos que transmudaram-se no vazio deixado pela bala. A narrativa, poeticamente construída, revela o real, sem explorar essa espacialidade de forma realista. O impacto gerado por essa crônica está exatamente nesse distanciamento e na focalização do vazio interior deixado na mãe do garoto.

Ao distanciar-se da espacialidade urbana caótica,

Carrascoza cria um mundo paralelo, descolado do consumo, da velocidade, da violência; deslocado da realidade brasileira atual, mesmo porque, quando pensamos em cidades pequenas, bairros periféricos e até comunidades mais rurais, estas já estão muito atravessadas por elementos típicos do urbano, principalmente por conta da inclusão digital e da diluição de barreiras. Em contraponto a isso, a presença da TV, celular e computador nos contos de Carrascoza é escassa, o que indica essa outra construção de mundo, um mundo talvez utópico. São os laços de pertencimento que ditam a história, a ligação com o outro e os questionamentos feitos sobre si mesmo a partir do outro. (MORAES, 2015, p. 103)

⁷⁴ Vale acrescentar que esse gênero não é muito trabalhado pelo escritor, se comparado aos contos e romances. A crônica está apresentada na íntegra no anexo.

⁷⁵ A crônica está disponível em: <<http://saopauloreview.com.br/em-terra/>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

Esse aspecto pode ser verificado em *Aos 7 e aos 40*. Nele observamos que o espaço doméstico e de intimidade, nos quais as relações humanas e acontecimentos ordinários ocorreram, são privilegiados. Por isso, destacam-se na narrativa os espaços da casa, da rua, da escola, do apartamento, nos quais o protagonista viveu momentos marcantes e nos quais as relações familiares se constituíram. O romance apresenta os espaços toponímicos que marcaram o protagonista e que ficaram registrados em sua memória. Esses espaços, em virtude de sua mobilidade, foram praticados e subjetivados pelos sentidos do protagonista. Vimos que, ao longo da narrativa, as referências espaciais não se pautam pela objetividade concreta dos espaços, mas carregam consigo a subjetividade com a qual o protagonista os sentiu. Os espaços praticados pelo protagonista foram percebidos sensorialmente, por isso, a narrativa, ao fazer uso de constantes sinestesias, destaca como os sentidos os captaram. Nesse sentido, observamos que os espaços sentidos pelo protagonista traziam as suas forças expressivas.

Em virtude disso, a figura da casa adquire destaque na narrativa, pois será o espaço revistado pelo protagonista (não apenas pelas lembranças, mas fisicamente). Como uma forma de reencontrar-se com o seu “eu” menino, o protagonista adulto sente a necessidade de voltar para os seus lugares íntimos. Porém, assim como as pessoas mudam com o tempo, os espaços já não podem ser recuperados de forma incorruptível, pois eles também sentem em suas estruturas a passagem do tempo. E, mesmo que esses espaços continuassem da mesma forma, os olhos que o veem possuem outra perspectiva, por isso, a visão que se tem deles não será a mesma de outrora.

Na peregrinação para reencontrar a essência do “eu” e desvendar alguma verdade, o narrador eu-menino-homem-pai de *Aos 7 e aos 40* não supera a hostilidade entre o mundo exterior e interior, mas reconhece a vida sem repouso, que escapa, como matéria de significação de uma nova resposta, até mesmo como possibilidade otimista de reconciliação com seu tempo. Vale observar que esse movimento não expressa uma identificação com o próprio tempo, mas uma renovada iniciativa de colocar-se à margem de si mesmo para se ver como um outro [...] o resgate da concretude e da esperança na perspectiva infantil em oposição às incertezas e à perplexidade do adulto diante da imprevisibilidade do mundo contemporâneo valendo-se, pra isso, do comum e do privado em uma nova forma de representação realista. (IGNÁCIO; OLIVEIRA, 2014, p. 35)

O regaste, portanto, de seus espaços do passado não será um reviver de fato, no sentido de encontrar esses espaços *ipsis litteris* como foram anteriormente, mas sim será uma reelaboração e uma forma de seguir adiante. Ademais, mesmo quando o protagonista retornou a esses espaços, eles não puderam trazer de volta a subjetividade, os mesmos sentimentos e sensações de que foram investidos pela primeira vez.

Entendemos, assim, que a espacialidade narrativa do romance *Aos 7 e aos 40* é uma questão importante para a construção do personagem principal e, portanto, adquirirá um papel essencial para uma boa compreensão da narrativa. Por isso, o entendimento que temos do protagonista passa pelo entendimento do espaço no qual ele estava inserido. Pensar o protagonista sem pensar seus espaços é não compreender a dimensão que tais espacialidades assumiram no interior dele. Cronotopicamente, a casa será o espaço que unirá os dois tempos (aos 7 e aos 40) do protagonista.

Por ser um romance espacial, *Aos 7 e aos 40* transpõe esse aspecto também para a dimensão gráfica, que transborda espacialidade. Logo, o discurso textual materializa-se no discurso gráfico, fazendo do romance uma obra sensorial, visto que as cores, a disposição dos capítulos e a organização do texto acionam visualmente o leitor.

Diante das reflexões teóricas e da análise da obra, podemos assinalar que *Aos 7 e aos 40*, primeiro romance do escritor, sintetiza a prosa carrascozeana e ajuda-nos a entender um pouco mais sobre as espacialidades exploradas por Carrascoza, bem como o lugar que o escritor ocupa no cenário literário brasileiro recente. A pesquisa, de caráter inicial, não conseguiu abarcar uma diversidade de questões pertinentes ao romance, o que viabiliza que o romance seja objeto de novos estudos complementares.

REFERÊNCIAS

Obras de João Anzanello Carrascoza

CARRASCOZA, João Anzanello. **Amores Mínimos**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Aos 7 e aos 40**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Aos 7 e aos 40**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

_____. **Aquela água toda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Caderno de um ausente**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Catálogo de perdas**. Editora SESI SP: São Paulo, 2017.

_____. **Diário das coincidências: crônicas do acaso e histórias reais**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

_____. **Dias Raros**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

_____. **Duas tardes**. São Paulo: Planeta, 2004.

_____. **Em Terra**. Portal São Paulo Review. São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://saopauloreview.com.br/em-terra/>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

_____. **Linha única**. São Paulo: SESI Editora, 2016.

_____. **Meu amigo João**. São Paulo: Melhoramentos, 2007.

_____. **O volume do silêncio**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **O vaso azul**. São Paulo: Ática, 1998.

Entrevistas de João Anzanello Carrascoza

CARRASCOZA, João Anzanello. **Carrascoza fala de sua obra, da Bienal e da relação com Maceió**. Entrevista [03 de outubro, 2010]. Alagoas: Gazeta de Alagoas. Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=313132>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

_____. **João Anzanello Carrascoza: Paiol literário**. 2013. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/joao-anzanello-carrascoza/>>. Acesso em: 21 dez. 2013.

_____. **João Anzanello Carrascoza - Entre belezas doídas, reparos profundos e assombros perturbadores:** entrevista [15 de setembro, 2010]. Agência Riff. Disponível em: <<http://agenciariiff.com.br/Site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/15>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

_____. **Uma visita ao passado.** Entrevista [11 de agosto, 2013]. Bauru: Jornal da Cidade de Bauru. Disponível em: <http://www.jcnet.com.br/editorias_noticias.php?codigo=230148>. Acesso em: 08 jun. 2017.

Recepção Crítica de João Anzanello Carrascoza

BOSI, Alfredo. Apresentação do livro. In: CARRASCOZA, João Anzanello. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CONDE, Miguel Bezzi. A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 34. Brasília, jul/dez. 2009, p. 223-232.

FRÁGUAS, Márcia Cristina. As águas profundas de João Anzanello Carrascoza. **Revista Crioula USP**, n.16, dez./2015.

GANDOLFI, Leonardo. Em “Linha Única”, João Carrascoza se aventura na microficcão. **Folha do Estado de São Paulo**: São Paulo, 10 jan. 2015. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1848447-em-linha-unica-joao-carrascoza-se-aventura-na-microficcao.shtml>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

MINAS, Juliana Galvão Marques. **Do fim ao recomeço:** um estudo do conto “O vaso azul”, de João Anzanello Carrascoza. 2017. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_10602_Disserta%E7%E3o%20Juliana-%20Vers%E3o%20Banca.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2018.

MORAES, Layse Barnabé. **A vida ordinária em seus detalhes mínimos e laços familiares nos contos de João Anzanello Carrascoza.** 2015. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000200908>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

IGNÁCIO, Valéria; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. Romance Aos 7 e aos 40: o cotidiano e o privado na captura do real. 2014. **Revista Língua e literatura**, Frederico Westphalen-RS, v. 16, n. 26, ago./2014. p. 1-227.

OLIVEIRA, Nelson. Posfácio: Aumente o volume do silêncio. In: CARRASCOZA, João Anzanello. **O volume do silêncio.** Cosac Naify, 2006.

RUFFATO, Luiz. **Entrevista a Heloísa Buarque de Holanda.** Sem data. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollandia.com.br/entrevista-a-luiz-ruffato/>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

TEZZA, Cristovão. Apresentação do livro. In: CARRASCOZA, João Anzanello. **Dias Raros**. São Paulo: Planeta, 2004.

TREVISAN, João Silvério. Apresentação do livro. In: Carrascoza, João Anzanello. **Amores mínimos**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

Obras de apoio teórico-crítico

ADORNO, Theodor W. **Minima moralia** – Reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: outros conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. Forma de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica. In: **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. O romance de educação na história do realismo. O espaço e o tempo. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **O Ar e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAL, Mieke. **Teoría de la Narrativa** (Una introducción a la Narratología). Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1990.

BARBIERI, Cláudia. **Arquitetura de palavras: espaço e espacialidade em A Capital! de Eça de Queiroz**. 2008. 175 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/91569>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

_____. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BOGES, Filho; BARBOSA, Sidnei (Orgs). **Poéticas do espaço narrativo**. São Carlos-SP: Editora Claraluz, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEMONG, Nele, et al. **Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas**. Trad. Ozíris Borges Filho. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BINDE, João Luis. Não-Lugares: Marc Augé. **Revista Antropos**, vol. 2, ano 1, maio 2008. Disponível em: <<http://revista.antropos.com.br/downloads/Resenha%201%20-%20N%E3o-lugares%20-20Marc%20Aug%E9%20-%20Jo%E3o%20Luis%20Binde.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2017.

BORBA, Francisco S. (Org.). **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2004.

BORGES FILHO, Ozíris. Bakhtin e o cronotopo: uma análise. **Intertexto**. Uberaba, v.4, n. 2, jul/dez. 2011, p. 50-67. Disponível em: <<http://revistaintertexto.letras.uftm.edu.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

_____. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Francas-SP: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

_____. **Poéticas do espaço literário**. (Org.). São Carlos-SP: Editora Claraluz, 2009.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Histórica concisa da literatura brasileira**. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Editora Cultrix, EDUSP, 1988.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Tao. 1979.

_____. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê. 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A memória do outono. **Revista Psicologia USP**. 1988. São Paulo, vol. 9, n.2, 1998. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65641998000200012>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

BRANDÃO, Ludmila. **A casa subjetiva**: matéria, afectos e espaços domésticos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. Ludmila Brandão fala sobre a subjetividade dos espaços: Entrevista [19 out. 2013]. Recife-PE: **Jornal Expoidea**. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2013/10/19/ludmila-brandao-fala-sobre-a-subjetividade-dos-espacos-101978.php>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura - Poéticas do espaço, v.15, n.1, p. 207-220, jan/jun. 2007. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1397/1495>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile; OLIVEIRA, Valéria da Silva. A narrativa brasileira no século XXI: Férrez e a escrita do testemunho. **Revista Navegações**, n. 1, p.23-30 jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/14250/11958>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

BOURNEUF, Roland. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CALHEIROS ET AL. Arquitetura identidade: o homem como essência do espaço que ocupa. In: **X Encontro Internacional de Formação de Professores, XI Fórum Permanente de Inovação Educacional**, 2015, Aracaju-SE. Estado, escola e sociedade na perspectiva da internacionalização: desafios das políticas docentes nos planos de educação, v.8. n.1, 2015.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CAPPOCCIA, Nilce. **Expressão em Merleau-Ponty**. 82 f. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/19946/2/Nilce%20Cappoccia.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

CASAGRANDE FILHO, Osmar. O narrador no romance Aos 7 e aos 40, de João Anzanello Carrascoza. **REVELL** (Revista de Estudos Literários da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul), v.1, n.15. 207. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5915300>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Janelas da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, figures, cores e números**. Coordenação da tradução Carlos Sussekind. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim Rio de Janeiro, José Olympio, 1997.

CIAMPA, Antônio da Costa. Identidade humana como metamorfose: a questão da família e do trabalho e a crise de sentido do mundo moderno. **Interações**, n.3, 1998. p. 87-101.

CONDE, Miguel Bezzi. **Vozes e caricaturas: Ensaio sobre literatura brasileira contemporânea**. 2010. 88fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

DA MATTA, Roberto. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Lucilene (orgs.). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. In: **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, vol. 3, n.1. Jul. 2014. Disponível em: <<https://tidsskrift.dk/bras/article/download/17592/15497>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012.

DIAS, Nunes; SOUZA, João Carlos Neves de. O corpo como marca ontológica na filosofia de Maurice Merleau-Ponty. In: IV Congresso de Fenomenologia da região Centro-Oeste, 19-21 set. 2011. **Anais do Congresso de Fenomenologia da região Centro-Oeste Caderno de textos**. Goiânia, 2011.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1994.

EAGLEMAN, David. Por que o tempo parece passar mais devagar no auge da paixão - ou durante momentos traumáticos. **BBC Brasil**. 30 jul./2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-40709560>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

ECO, Humberto. O signo da poesia e o signo da prosa. In: _____. **Sobre os espelhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 232-249.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FERREIRA, António Manuel. Contornos da narrativa breve na obra de Branquinho da Fonseca. In: Jesus, Maria Saraiva de. (ed.), **I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve**. Aveiro: Universidade Aveiro, 2001. p. 123-128. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/ConfNarratBreve_123_128pp.pdf>. Acesso em 16 de jan. 2017.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FONSECA, Rubem. **O romance morreu**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

FRASER, Marie. Do lugar ao não-lugar: da mobilidade à imobilidade. **Revista Poiésis**, n. 15, p. 229-241, jul./2010. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_NaoLugar.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos Estranhos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

_____. Formas de impertinência. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. La littérature et l'espace. In: _____. **Figures II**. Paris: Seuil, 1969, p. 43-48.

_____. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2009.

GUINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane**, n.2, 2012, p. 199-221.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A, 2006.

HOLQUIST, Michael. A fuga do cronotopo. In: BEMONG, Nele et al. **Bakhtin e o Cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas**. Tradução de Oziris Borges Filho et al. São Paulo: Parábola, 2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22.ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

KOHAN, Walter O. **Infância, estrangeiridade e ignorância: ensaios de filosofia e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução e apresentação de Zênia de Faria. **Revista Criação & Crítica**, n. 9, p. 230-241, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistausp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 29 abr. 2018.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão. 5.ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2010.

LEFEBVRE, Maurice Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga; TELAROLLI, Silvia (Orgs). **As faces do narrador**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003.

MARTINS, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira; MARTINS, Sérgio Ribeiro Oliveira. O lugar da subjetividade: a importância do lugar na identidade ficcional de Manoel de Barros. **Revista Letras**, Curitiba, n. 85, p. 53-70, jan./jun. 2012. Editora UFP. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/21977/19482>>. Acesso em: 03 de fev. de 2017.

MASINI, Elcie F. Salzano. **O perceber de quem está na escola sem dispor da visão** [Livro eletrônico]. São Paulo: Cortez, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHEL, Jacqueline. **Une mise en récit du silence**. Paris: José Corti, 1986.

MORICONI, Ítalo (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da USP, 2008.

NÓBREGA, Teresinha Petrucia. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. In: **Estudos de Psicologia**, vol. 13, n.2. Natal, ago. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

NORA, Pierre. **Entre memória e História: a problemática dos lugares**. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. In: _____. **O dorso do tigre: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1992.

PAULA, Danielle Bezerra de. O cronotopo e as práticas de linguagem. In: Dulcinéa Campos; Janaina Antunes; Margarete Góes; Mônica Costa [Orgs.]. (Org.). **Vida, Cultura, Alteridade**. [Encontro Bakhtiniano com a Vida e as Esferas Culturais. EEBA/2013]. Iled.São Carlos: Pedro&JoãoEditores, 2013, v. 3, p. 157-160.

PEIXOTO, Adão José. Os sentidos formativos das concepções de corpo e existência na fenomenologia de Merleau-Ponty. **Revista da Abordagem Gestáltica**. São Paulo, vol. 18, n.1 Goiânia. Jun. 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672012000100007>. Acesso em: 16 ago. 2017.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p.137-155, dez. 2007.

PEREIRA, Helena Bonito. Breves apontamentos para a história literária brasileira. In: _____. **Novas leituras da ficção brasileira no século XXI**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 31-47.

PIAGET, Jean. **A Construção do real na criança**. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

POLLAK, Michael. Memórias, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: Ed UFRJ, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PULS, Maurício. **Arquitetura e Filosofia**. São Paulo: Annablume, 2006.

REIS, Alice Casanova; SCHUCMAN, Lia Vainer. A constituição social da memória: lembranças de uma testemunha da II Guerra Mundial. **Psicologia em Revista**. Belo Horizonte, vol. 16, n. 2, ago/2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-1168201000020_0010>. Acesso em 20 jan. 2017.

REIS, Breno Maciel Souza. Pensando o espaço, o lugar e o não-lugar em Certeau e Augé: perspectivas de análise a partir da interação simbólica no Foursquare. **Contemporânea**, ano 11, vol. 1, n. 21, 2013. Disponível e <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/viewFile/6969/5108>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1996.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

RILKE, Rainer Maria. **Poemas e cartas a um jovem poeta**. Trad. Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Saraiva, 2013.

SÁ, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. Tempo Social – **Revista de Sociologia da USP**, vol. 26, n. 2, p. 209-229, nov. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v26n2/v26n2a12.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 44-60.

SANTOS, Elizangela Maria dos. Literatura e democratização cultural: negociações para um novo olhar na contemporaneidade. 2011 (Apresentação de Trabalho/Comunicação). **3º Colóquio do Grupo de Estudos Literários Contemporâneos: um cosmopolitismo nos trópicos e 100 anos de Afrânio Coutinho: A crítica literária no Brasil**, Feira de Santana. Anais. Feira de Santana: UEFS, 2012, p. 83-92.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: espaço e tempo, razão e emoção**. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

SANTOS, Tatiane Silva. **Labirintos da memória: os espaços para a reconstrução da infância em El Archipiélago de Victoria Ocampo, Cuadernos de infancia de Norah Lange e Infância de Graciliano Ramos**. 2013. 151 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Espanhola e Hispano-americanas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

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

SILVA, Ângela Ignatti. **Tempo, espaço e autoconsciência da identidade em Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Ana Paula Rodrigues da Silva. Presentificação, o retorno do trágico e o tema da violência na literatura brasileira. **Revista Fronteiraz**. São Paulo, n.11, 2013, p. 320-327. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/1146>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

SPANG, Kurt. **El arte de la literatura**. Otra teoría de la literatura. Navarra: EUNSA, 2009.

WINK, Georg. Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene. **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre- RS: Zouk, 2015.

ZECHINATO, Bianca Panigassi. **Da casa expandida ao deslocamento como instrumento de criação**. 2016. 148f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes de São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/143055>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

Das epígrafes

ANTUNES, Arnaldo. **O Silêncio**. São Paulo: BMG, 1996. CD.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CARPINEJAR, Fabrício. **Menino da verdade**. Porto Alegre- RS: Edelbra, 2015.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Linha única**. São Paulo: SESI Editora, 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora da UEFJ, Horizonte, 2012.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2009.

KELL, Smith. Era uma vez. In: **EP Elas em evidências**. 2017. Faixa 1.

NEWTON. Isaac. **Óptica**. Tradução, introdução e notas de André K. T. Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Ed. revisada. Rio de Janeiro: Record, 2003.

QUINTANA, Mario. **Antologia Poética**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SARAMAGO, José. **O Caderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

TOLSTÓI, Leon. **Guerra e Paz**. v.2. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

ANEXO

ANEXO A: CRÔNICA EM TERRA

O menino, até ontem, brincava, sem saber que seria seu último dia de ver os amigos, de dizer à mãe antes de dormir, *tenho medo do escuro*, de fazer a lição de casa, de andar pelas ruelas da Rocinha – aquele trecho do mundo que era todo o seu mundo, mas não o mundo que ele, um dia, almejava fechar com a dupla e estreita fresta dos olhos. Era o que a sua mãe dizia, esmagada pelo pranto, era o que ela contava aos parentes à beira da cova, se é que não contava para si mesma, na tentativa de se dissuadir da verdade de que seu filho, tão novo, se fora definitivamente; ela o chamava de “o meu menino”, no entrecortar dos soluços, no repetir o gesto de secar as lágrimas com o dorso da mão, ele dizia que o seu menino nascera numa segunda-feira chuvosa, mas podia ter sido num sábado de sol, pouco importava, ela não lembrava daquele dia senão pelo que aquele dia registrara em seu corpo, o ritmo das contrações, ela pronta para expelir a nova vida, que também se preparava para sair de seu cálido conforto; o seu menino nascera em maio, mas tanto fazia para o mundo, esse mundo do qual ele já se despedira, tanto fazia se fosse em outubro, se fosse num dia santo, porque ao mundo pouco importa se mais um homem vem habitá-lo, o mundo está à disposição para que os vivos dele se sirvam, embora esse desfrute seja também a sua própria ruína, no ato de consumir, seja o que for, somos consumidos pelo tempo – o tempo não é voraz, nem piedoso, o tempo é indiferente em seu passar; mas, como um rio, o tempo se suja com o barro de quem nele se banha, o tempo se conspurca em seu próprio fluxo, o tempo é um líquido que, ao deslizar por um corpo, resulta noutro (tempo); ela dizia, o meu menino nasceu às duas da manhã, podia ter sido às seis da tarde, às onze da noite, mas sendo às duas da manhã esse foi o horário que se fincou na carne da sua consciência, às duas da manhã foi quando a história de seu menino, fora de seu ventre, se iniciou; ela dizia que o seu menino não era diferente de nenhum outro, mas era o seu menino e, sendo o seu menino, não havia ninguém igual a ele para ela, ele era o meu menino, e não importa se eu tenho mais dois filhos, um filho não substitui o outro, o sofrimento novo não ameniza o antigo, uma alegria não sufoca uma dor, pode (quando muito) mascarar a sua face, uma vida não se paga com outra, nem uma morte aceita substitutos; o meu menino teve de se esforçar, como todos para se habituar à vida, o meu menino teve de aprender as coisas mais banais, o meu menino, ela dizia, o meu menino aprendeu a sugar os meus mamilos, a acostumar o seu intestino com leite, o meu menino, quantas cólicas ele sentiu, quanta aflição não provou quando os dentes rasgaram a sua gengiva, o meu menino acordava à noite ensopado de urina, o meu menino sujo de fezes, experimentando a acidez das frutas, o gosto insosso das sopas, o meu menino reconhecendo, aos poucos, o sal e o açúcar, vomitando a bile, regurgitando a carne mal mastigada; o meu menino, ela dizia, como todos, para permanecer aqui, levou no braço as picadas das vacinas e, mesmo assim, juntou no corpo franzino uma coleção de doenças, caxumba, sarampo, catapora, o meu menino aprendeu a ter os bons e os maus sentimentos, o meu menino, para aceitar a vida, se submeteu a tudo que ela exige, o desejo e a frustração, a tristeza e o contentamento, a coragem e o medo; o meu menino, ela dizia, eu ainda tenho nos ouvidos os seus choros de bebê, quase dois anos de choro eu tenho guardados, essa música que cada criatura nos primeiros meses de existência entoa impiedosamente para aos pais, o meu menino, ela dizia, desenhava em seu caderno escolar na calçada de casa, quando a bala perdida o encontrou, a bala que poderia ter se metido num muro, ricocheteado nos paralelepípedos, se abrigado no tronco de uma árvore, a bala que veio do revólver de um dos policiais, ou daqueles que eles perseguiam, a bala ali, queimando-o por dentro, e o meu menino sem saber o que se passava, e eu diante do fogão cozinhando o feijão, eu cantarolando, feliz, enquanto o sol se batia na janela, eu toda ignorante, sem imaginar que não estava vivendo um momento de harmonia, sem cogitar que a família contabilizava uma baixa

inesperada; a mãe dizia, eles o levaram às pressas para o Hospital Miguel Couto, mas o meu menino se foi, a bala despedaçou seu pulmão, o meu menino, ela dizia, com seus olhos castanhos, comuns, mas para mim tão bonitos, os cabelos encaracolados que o pai lhe deu, o meu menino agora junto ao avô que ele mal conheceu, os dois aqui, meu pai e meu filho; ela dizia, se eu ainda acreditasse em outra vida, em outro mundo, mas não há nada além da morte, ela dizia, se eu fosse uma mulher com fé, mesmo se para ludibriar a mim mesma, talvez eu tivesse esperança de reencontrar o meu menino, mas eu não verei mais o meu menino à mesa, rindo da careta do irmão, eu só posso ter o meu menino em sonhos, mas os sonhos são o que jamais vamos viver, os sonhos são como bolhas de sabão, mesmo os mais resistentes explodem, os sonhos são desenhos que o nosso desejo faz para enganar nossos olhos, os sonhos mentem, ela dizia; eu só posso agora ter o meu menino na memória, mas a memória vive de falhar, a memória se engana, primeiro sem querer, e, depois, por senso de sobrevivência, a memória subverte os fatos, exagera-os, para nos consolar, a memória, antes de nos encaminhar para a demência, ela dizia, tenta nos distrair, contando uma história que não é a nossa, a verdadeira; o meu menino, ela dizia, o meu menino está agora nessa cova, com o avô, e em mim, na altura do meu peito, pode afundar a sua mão aqui, a sua mão me sairá pelas costas, não há mais nada que palpite sob a minha blusa, no lugar do coração há um rombo por onde a vida, daqui em diante, vai me atravessar rumo ao fim, esse vazio é o corredor por onde a minha dor vai se alargar, essa cavidade vai arrebentar (está arrebentando) meu futuro; quanta saudade eu já tenho do meu menino, ela dizia, e, para continuar viva, vou ter de me esquecer dele, vou ter de empurrá-lo para o fundo da inconsciência, só poderei deixá-lo subir à superfície de vez em quando, não há como viver se o rosto dele se tornar uma lembrança maior que todas as minhas perdas juntas, não há como viver se demorar o dia em que, ao longo das vinte e quatro horas, a imagem dele, como um bolha de sabão, não explodir de repente em minhas lembranças.