



DAVID RAPOSO

figurações do
espaço estrangeiro
na coleção

Amores Expressos



DAVID RAPOSO

figurações do
espaço estrangeiro
na coleção

Amores Expressos

PALMAS
2023



Universidade Federal do Tocantins

Editora da Universidade Federal do Tocantins - EDUFT

Reitor

Luis Eduardo Bovolato

Vice-reitor

Marcelo Leineker Costa

Chefe de Gabinete

Emerson Subtil Denicoli

Pró-Reitor de Administração e Finanças (PROAD)

Jaasiel Nascimento Lima

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis (PROEST)

Kherley Caxias Batista Barbosa

Pró-Reitora de Extensão, Cultura e Assuntos Comunitários (PROEX)

Maria Santana Ferreira dos Santos

Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas (PROGEDEP)

Michelle Matilde Semiguen Lima Trombini Duarte

Pró-Reitor de Graduação (PROGRAD)

Eduardo José Cezari

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESQ)

Raphael Sânzio Pimenta

Pró-Reitor de Tecnologia e Comunicação (PROTIC)

Ary Henrique Moraes de Oliveira

Conselho Editorial

Presidente

Ruhena Kelber Abrão Ferreira

Membros do Conselho por Área

Ciências Biológicas e da Saúde

Eder Ahmad Charaf Eddine
Marcela Antunes Paschoal Popolin
Marcio dos Santos Teixeira Pinho

Ciências Humanas, Letras e Artes

Barbara Tavares dos Santos
George Leonardo Seabra Coelho
Marcos Alexandre de Melo Santiago
Rosemeri Birck
Thiago Barbosa Soares
William Douglas Guilherme

Ciências Sociais Aplicadas

Roseli Bodnar
Vinicius Pinheiro Marques

Engenharias, Ciências Exatas e da Terra

Fernando Soares de Carvalho
Marcos André de Oliveira
Maria Cristina Bueno Coelho

Interdisciplinar

Ana Roseli Paes dos Santos
Ruhena Kelber Abrão Ferreira
Wilson Rogério dos Santos



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Copyright ©2023 Universidade Federal do Tocantins

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS - A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. a violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do código penal.

Projeto gráfico e Diagramação: MC&G Editorial

Arte de capa: MC&G Editorial

Revisão: O conteúdo dos textos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade dos respectivos autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R219 Raposo, David Sousa de Alves.
Figurações no espaço estrangeiro na coleção Amores Expressos [recurso eletrônico] / David Sousa de Alves Raposo . – Palmas : EDUFT, 2023.
Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-5390-055-4

1. Amores Expressos (coleção) – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada . I. Título.

CDD23 : B869 . 09

Elaborado por Priscila Pena Machado –CRB-7/6971

Direitos desta edição cedidos à

Editora da Universidade Federal do Tocantins | Eduft
109 NORTE AV NS 15 ALCNO 14 - *Campus* de Palmas, BL IV
Palmas - TO
CEP 77001-090 - Brasil
Tel.: +55 63 3229-4301
www.uft.edu.br/editora

Eis por que, por outro lado, a estada para o estrangeiro é uma pedra de toque tão mais precisa. Obriga todos a escolher um critério.

Walter Benjamin

O espaço que, girando e fugindo, se roça de permeio entre ele e seu lugar de origem, revela forças que geralmente se julgam privilégio do tempo; produz de hora em hora novas metamorfoses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido mais intensas ainda.

Thomas Mann

Introdução	7
Capítulo 1 – A COLEÇÃO "AMORES EXPRESSOS" NO CONTEXTO DA LITERATURA BRASILEIRA	12
1.1 O Projeto "Amores Expressos"	12
1.2 Do projeto, à coleção "Amores Expressos"	17
1.3 Olhar pra fora	20
1.4 Amor Expresso?	23
1.5 Ler a coleção	25
Capítulo 2 – IDENTIDADES, ESPAÇO E REPRESENTAÇÃO	32
2.1 Atravessar a fronteira	32
2.2 As identidades dos lugares	36
2.3 Espaço, conceito geográfico	38
2.4 Representar o espaço?	41
2.5 Repensar a Representação	44
2.6 Espaço e Literatura	50
2.7 Representando a Cidade	52
Capítulo 3 – FIGURAÇÕES DA CIDADE ESTRANGEIRA	59
3.1 Partir do Brasil	59
3.2 Tornar-se estrangeiro	64
3.3 A cidade turística	67
3.4 Identidade e representação	73
Considerações Finais	97
Referências	103
Anexo	110

Os livros que compõem a coleção “Amores Expressos” podem ser identificados por um detalhe pequeno, mas significativo. Na contracapa trazem impressos um símbolo gráfico discreto, lembrando um carimbo de passaporte recebido nos postos de imigração, com o nome da coleção e o de uma cidade estrangeira. Refere-se ao projeto de mesmo nome, que mandou dezessete escritores brasileiros para diferentes lugares do mundo, para que a partir de uma experiência de trinta dias, se inspirassem para criar histórias de amor.

Mais do que uma simples marca no livro enquanto objeto físico, a imagem do carimbo associa-se diretamente ao seu conteúdo, prometendo uma narrativa situada no local indicado. Para o hipotético leitor brasileiro, ao qual o livro originalmente se destina, o ícone da coleção remete à ideia de alteridade alcançada por meio da narrativa e de encontro com o estrangeiro. Uma sugestão poderosa que pode explicar boa parte da atratividade da coleção.

É a partir desse efeito esperado no leitor que estabeleço a pesquisa desenvolvida neste trabalho. Baseio-me na hipótese de que os livros da coleção permitem uma leitura articulada entre as instâncias do espaço, representação e identidade. Nesse sentido, espera-se que dê subsídios para se compreender como os espaços estrangeiros são percebidos e significados pelas personagens nas obras.

Procura-se ultrapassar, nessa análise do projeto “Amores Expressos”, uma leitura centrada nas críticas surgidas desde a sua origem, que se relacionavam principalmente aos critérios de escolhas dos participantes e de seu financiamento. Ao impor aos autores um olhar para fora, em direção a outras realidades distantes do Brasil, o projeto se caracterizou como uma excentricidade que o destacou na produção literária contemporânea. Não que essa seja uma postura inédita, uma vez

que outros escritores brasileiros escreveram sobre lugares estrangeiros ainda que de forma esparsa e fragmentária. O projeto, por sua vez, se inscreve numa tentativa articulada de olhar para o Outro, diferenciando-se do tradicional autocentramento da nossa produção ficcional.

No primeiro capítulo deste trabalho apresento um breve histórico da coleção “Amores Expressos” desde a sua origem até se tornar um conjunto, ainda incompleto, de onze livros publicados entre 2008 e 2015. Em seguida, estabeleço uma discussão centrada justamente nesse “olhar para fora” tão característico que garante a originalidade dos romances publicados.

Desse modo, proponho a leitura de seis obras da coleção publicada pela editora Companhia das Letras, a partir de uma reflexão sobre a identidade dos narradores dos romances tendo como componente fundamental a sua nacionalidade brasileira problematizada pelo contato com a alteridade, no caso o estrangeiro. No entanto, evito uma abordagem do projeto entendida apenas como a superação da centralidade da nação como uma preocupação perene dos escritores brasileiros (LOBO, 2010). Tendo isso em mente, justifica-se a escolha do *corpus* selecionado nessa dissertação, que consiste nos romances que apresentam narradores brasileiros que viajam para os países estrangeiros, composto pelas obras de Daniel Galera, Luiz Ruffato, Sergio Sant’Anna, Chico Mattoso, Joca Reiners Terron e Amílcar Bettega.

Para abordar esse grupo de obras, que apesar de possuírem pontos de partida semelhantes, estabelecem estratégias narrativas muito distintas entre si, privilegiou-se uma dimensão essencial para a sua construção – a cidade. As narrativas produzidas representam os lugares para os quais os escritores do projeto foram enviados. Essa característica é ressaltada pela leitura que proponho a partir do segundo capítulo deste trabalho. Em uma aproximação com o conceito de lugar proposto por Doreen Massey (1994), as cidades possuem identidades próprias. Cabe observar que essas identidades são geralmente invocadas como alternativas ao processo de globalização, homogeneizante e redutor da diferença. No entanto, pretendo fugir dessa perspectiva essencialista do lugar, sem negar as suas próprias multiplicidades de identidades. Dessa forma, como na formulação da autora, procura-se um “sentido global de lugar”, no qual o local e o mundo globalizado estão articulados em rede.

Associada a essa perspectiva, uma nova instância é incorporada. O espaço não pode ser pensado apenas na sua relação com as identidades.

A representação das cidades de destino nas narrativas produzidas deve ser problematizada. Para tentar uma aproximação dessas múltiplas dimensões, buscou-se uma discussão dos conceitos de espaço e de lugar, a partir de uma perspectiva dinâmica que não relegasse esses conceitos a uma posição estática, vistos apenas como mera paisagem ou cenário, irrelevante para os grupos sociais que fazem uso dele. O pensamento de Doreen Massey (2008) e Milton Santos (1986) vai à direção proposta, dando forma a um conceito de espaço que é constituído não apenas pela sua contraparte física, mas também pelas relações sociais existentes que o modificam e são modificadas por ele. O espaço é pensado como um constructo formado pela acumulação desigual de tempos, um campo de forças onde coexistem múltiplos processos em contínua mudança, tendo o social como elemento central. A partir daí, o tempo, que sempre fora no pensamento o *locus* da dinamicidade, em contraposição ao espaço como o fixo e imutável, deve perder parte do seu protagonismo.

No entanto, para esses autores a ideia de representação é incompatível com o conceito de espaço desenvolvido. A representação, segundo Doreen Massey (2008), devolve ao espaço o caráter estático, retirando a vida e conseqüentemente a política de sua constituição. A consequência, para a autora é que o “o próprio espaço, o espaço do mundo, longe de ser equivalente à representação, tem de ser *i*-representável, naquele último sentido, mimético” (MASSEY, 2008, p. 54).

Essa proposição estabelece em completo a oposição entre o mapa e o território, sendo o primeiro incapaz de produzir qualquer efeito no último. Outra consequência dessa perspectiva seria tornar inviável pensar o espaço nas obras de ficção. A literatura tem diante de si, portanto, o desafio do espaço, dadas as dificuldades inerentes ao conceito.

Pensar a representação pelo viés da *mimesis* apenas como um conceito relativo à imitação da realidade parece relegar as narrativas a um mero descritivismo inerte, ignorando os seus possíveis efeitos nos leitores. Parto então para uma ideia de *mimesis* renovada, apoiado em autores como Paul Ricoeur (2012) e Luiz Costa Lima (2000), que entendem o conceito como criador, vivo. Passa a ser um fenômeno comum entre e criadores e receptores, em um movimento de mão dupla. O conceito, reformulado, abre a possibilidade de provocar uma nova percepção da realidade na qual a dimensão da representação é incorporada. Nesse sentido, busca-se compreender a representação do espaço como também capaz de se abrir em relação ao mundo.

A partir desse conjunto de ideias, surge a possibilidade de investigação para as obras da coleção “Amores Expressos”, pensando-se nessa perspectiva criadora da *mimesis* e questionando os livros publicados por seus autores. Essa dimensão vai ao encontro da leitura proposta neste trabalho, que também tenta ver o espaço no âmbito das narrativas como algo capaz de produzir um conhecimento novo.

Portanto, é a partir da representação da cidade na coleção que se conectam os pontos abordados previamente. Entendo as cidades como sendo um ponto de confluência, útil para se pensar na configuração do romance moderno. A associação entre as cidades e livros não é nada fortuita. A representação de uma realidade nova criada pela revolução urbana, que gerou grandes aglomerados humanos, se tornou um desafio para os escritores do século XIX. Os efeitos continuam até a contemporaneidade, a partir de outros questionamentos e preocupações. O espaço urbano passou a ser o objeto presente da produção ficcional brasileira, como observa Regina Dalcastagnè (2003).

No terceiro capítulo, procura-se efetivamente perceber como os espaços estrangeiros são percebidos e significados pelas personagens nas obras. É claro que outras manifestações do espaço também devem ser apropriadas, como o espaço da linguagem do corpo ou das distribuições espaciais. Em seu estudo abrangente a respeito, Luiz Alberto Brandão defende que a literatura oferece um objeto de estudo privilegiado para estudar as relações entre espaço e literatura, já que nesta última “o caráter da ficção se autodesnuda, assim possibilitando que se vislumbre algo da natureza difusa do imaginário, o qual, materializando-se em obra, passa a integrar a própria realidade humana” (BRANDÃO, 2013, p. 45).

Desse modo, apresento uma proposta de leitura, tendo como fios condutores certos pontos de contato entre as obras. Ela se inicia com a partida das personagens do Brasil, buscando perceber como se dá o desligamento de sua realidade brasileira em direção ao estrangeiro. Em seguida, a relação com o espaço da cidade estrangeira, e as diferentes perspectivas apresentadas a partir daí. As reflexões de Beatriz Sarlo (2014) a partir do espaço em suas múltiplas instâncias são utilizadas como pontos de apoio. O estranhamento em relação ao outro, os sentidos dados em relação ao espaço para “dominá-lo” são apresentados. Estabelecer uma compreensão a partir dos lugares turísticos pode ser uma dessas estratégias, seja para limitar o espaço em apenas uma dimensão, seja para expandi-lo em direção a outros significados.

Por fim, discuto as identidades dos lugares que surgem nas narrativas. É nesse ponto que devem confluir todas as demais discussões. Procuo investigar como os romances apresentam a relação dos personagens com o espaço estrangeiro a partir da sua relação com o Outro. Aspectos relativos à representação são desenvolvidos também, já que uma das características de parte da produção contemporânea é a autorreferencialidade, da literatura sobre literatura. De todo modo, a análise elaborada neste trabalho pretende oferecer algumas reflexões a respeito de nossa própria identidade. Como afirma Walter Benjamin (1995, p. 155), “por meio de Moscou se aprende a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou”. Partindo do outro se aprende a observar e julgar a nós mesmos.

A COLEÇÃO “AMORES EXPRESSOS” NO CONTEXTO DA LITERATURA BRASILEIRA

1.1 O Projeto “Amores Expressos”

Se o leitor que toma algum livro da coleção “Amores Expressos”¹ para ler é também informado do noticiário relativo à cultura brasileira dos primeiros anos do século XXI, deve conhecer a fama que a precede. Quando foi divulgado, em 2007, o então projeto “Amores Expressos” se tornou mais conhecido pelas circunstâncias alheias à sua configuração como projeto literário. O “bonde das letras”, como foi nomeado pela matéria de Cadão Volpato que anunciava o projeto na Folha de S. Paulo (VOLPATO, 2007) seria formado por um grupo de “16 afortunados”, que iriam “ganhar o mundo” para se inspirar e criar histórias de amor. O projeto teria uma pretensão “multimídia”: os livros publicados deveriam se transformar em roteiros de cinema. Além disso, uma equipe de filmagem acompanharia os escritores durante três dias de sua estadia para a produção de documentários.

O anúncio provocou manifestações severas relacionadas aos critérios supostamente nebulosos de sua elaboração. As críticas, vocalizadas pelo escritor Marcelo Mirisola, em carta publicada pelo jornal no dia seguinte à divulgação do projeto, imediatamente se centraram nos critérios de escolha dos autores e na possibilidade de utilização de dinheiro público advindo de

¹ É necessário diferenciar o uso dos termos “coleção” e “projeto”. Adotamos o sentido de “coleção ‘Amores Expressos’” para o conjunto dos livros publicados e utilizamos “projeto ‘Amores Expressos’” para a totalidade das ações previstas nesse evento.

renúncia fiscal. Para ele, os escritores teriam sido escolhidos unicamente por sua relação pessoal com os organizadores do projeto. Desse modo, e como normalmente aconteceria em qualquer iniciativa semelhante no país, o projeto haveria de privilegiar uma “panelinha” de amigos de “farrá” que garantiriam sempre as melhores “boquinhas”, ressalvada a presença de “um ou dois figurões acima de qualquer suspeita no cardápio” (MIRISOLA, 2007).

A utilização de recursos públicos, como era previsto na concepção do projeto, para incentivar a produção literária de um grupo específico, sem critérios transparentes, seria inaceitável. Estariam fazendo certo tipo de turismo remunerado com o dinheiro do contribuinte. Impressionava o montante de recursos envolvidos, em torno de R\$ 1,2 milhão, “grana vistossíssima num mercado franciscano” (RODRIGUES, 2007). Esse dinheiro serviria para a produção do projeto, o custeio das viagens, o pagamento de uma ajuda de custo para os escritores durante sua estadia e a compra dos direitos audiovisuais das obras produzidas. Dada a repercussão negativa gerada pela proposta de utilização de recursos públicos, os produtores eximiram-se de utilizar esse meio de financiamento (COZER, 2011).

Para João Paulo Cuenca, coordenador e também escritor integrante do projeto, os critérios de seleção dos participantes “foram de afinidade literária, interesse editorial e química com as cidades de destino” (RODRIGUES, 2007). Não caberia outro tipo de seleção em uma tarefa de caráter tão subjetivo. Além disso, para ele a liberdade de escolha é uma prerrogativa exclusiva da produção, e que não cabe o juízo externo a esse respeito, já que como em outros campos artísticos “ninguém questiona um diretor de cinema sobre quais artistas vai usar no seu filme” (SIMÕES; COLOMBO, 2007).

O grupo formado pelos escritores convidados para participar do projeto é heterogêneo, constituindo um instantâneo da literatura brasileira daquele momento. Originalmente era formado por dezesseis escritores: Antônio Prata (Xangai), Cecília Giannetti (Berlim), Daniel Galera (Buenos Aires), João Paulo Cuenca (Tóquio), André de Leones (São Paulo), Amilcar Bettega (Istambul), Joca Reiners Terron (Cairo), Adriana Lisboa (Paris), Chico Mattoso (Havana), Lourenço Mutarelli (Nova York), (Cidade do México), Antônia Pellegrino (Bombaim), Bernardo Carvalho (São Petersburgo), Luiz Ruffato (Lisboa), Marçal Aquino (Roma) e Sérgio Sant’Anna (Praga) (VOLPATO, 2007). Pouco tempo depois, Marçal Aquino desistiu do projeto, alegando outros compromissos, e para substituí-lo foram incluídos os escritores Daniel Pellizzari (Dublin) e Paulo Scott (Sydney), totalizando assim dezessete autores (COZER, 2011).

Para Sérgio Rodrigues, ao comentar o anúncio do projeto, a posição dos autores em suas carreiras individuais seria um fator de diferenciação.

Nesse sentido, havia dentre os escritores escolhidos “alguns inéditos em livro, alguns consagrados, a maioria no meio do caminho” (RODRIGUES, 2007). A autores que até aquele momento nunca tiveram livros publicados como Cecília Giannetti e Antônio Pellegrino se juntaram outros com carreiras em franco processo de consolidação à época, como Daniel Galera e Adriana Lisboa e ainda escritores com carreiras já estabelecidas e premiadas há bastante tempo como Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato e Sérgio Sant’Anna.

Os destinos escolhidos também foram objeto de intensa especulação, especialmente por se tratarem de destinos turísticos famosos. O também escritor Ricardo Lísias questiona-se “por que ninguém vai para a África negra? Não há amor na faixa de Gaza? Nem na favela de Cité Soleil, no Haiti?” (SIMÕES; COLOMBO, 2007). Para Cuenca, a escolha das cidades levou em conta o interesse que poderia gerar nos leitores e a identificação da cidade com o escritor (SIMÕES; COLOMBO, 2007). Desse modo, o projeto se alinha a expectativas do mercado literário, uma aposta no intuito de chamar a atenção do público.

Os escritores selecionados realizaram suas viagens entre os meses de abril de 2007 e janeiro de 2008. Eles ficaram livres durante os 30 dias de estadia na cidade definida para fazer o percurso que achassem necessário para o seu trabalho. Durante esse período, os leitores puderam acompanhar a vivência dos autores em seus destinos por meio de *blogs*, atualizados pelos mesmos.

Desse modo, o “Amores Expressos” se insere em um contexto de projetos editoriais elaborados por algumas editoras do país entre o fim dos anos 1990 e o início dos anos 2000, como a coleção “Plenos Pecados”, da editora Objetiva, ou a coleção “Literatura ou Morte” da própria Companhia das Letras². As editoras tomavam o protagonismo de propor aos artistas a criação de obras a partir de certas diretrizes gerais. Segundo Aline Barbosa (2013, p. 68), esse tipo de produção é orientada para uma demanda do mercado editorial, buscando agradar o público leitor:

² A coleção “Plenos Pecados” tinha como temática os sete pecados capitais, sendo cada romance baseado em um dos pecados. Os autores selecionados foram Zuenir Ventura, José Roberto Torero, Luiz Fernando Veríssimo, João Ubaldo Ribeiro, João Gilberto Noll, Ariel Dorfman e Tomás Eloy Martínez. A coleção “Literatura ou Morte” tinha como premissa a mistura de narrativas baseadas em romances policiais nas quais deliberadamente autores reais como Molière ou Hemingway fossem envolvidos. A lista dos autores publicados no âmbito desta coleção foi: Rubem Fonseca, Leandro Konder, Bernardo Carvalho, Moacyr Scliar, Alberto Manguel, Ruy Castro, Leonardo Padura Fuentes e Luiz Fernando Veríssimo. Cf. Ramos e Cadore (2010).

Por iniciativa de produtores, editores ou dos próprios escritores, com financiamento público ou privado, seguindo normas governamentais ou não, os projetos de coleções vêm ganhando proeminência no mercado literário nacional, buscando fisgar o leitor a partir da isca do gênero ou do tema, associado ao fato de contarem com autores consagrados escrevendo sob encomenda, rompendo com o ideal romântico do artista alheio a qualquer imperativo exterior a sua própria arte, e o da arte moderna segundo o qual a obra de valor é aquela que provoca escândalo e é rejeitada pelo público.

Se a produção de livros “por encomenda” não chega a ser incomum na indústria editorial brasileira, esta coleção se apresentou como um projeto cultural até aquele momento inédito no país. Especialmente no que tange a ambição dos produtores do projeto, por envolverem diferentes linguagens e plataformas midiáticas e por envolver viagens internacionais para os escritores. Até então, os projetos de coleções não envolviam uma atuação tão incisiva da produção, no sentido de ativamente produzir livros com um projeto de *marketing* tão amplo envolvido (COZER, 2011).

Não é o objetivo deste texto, discutir a fundo as questões relativas ao projeto no âmbito do seu financiamento e critérios relativos à sua organização. Nesse sentido, a percepção relativa ao projeto centrou-se em relação a questões relativas ao incentivo público da literatura; da relação da arte com o *marketing*; das relações potencialmente viciadas entre os agentes que compõem o mercado literário, com um possível “compadrio” entre eles; se é salutar que escritores recebam bolsas para criação, ou se cabe ou não um direcionamento de um projeto artístico com a definição prévia de um tema. Rosana Lobo (2010) e Aline Barbosa (2013) produziram estudos bastante compreensivos nesse sentido. O que é preciso observar é que a imagem comumente associada ao projeto “Amores Expressos” é desvinculada do seu resultado mais proeminente: as narrativas publicadas.

Como nota a própria Rosana Lobo (2010, p. 11), que estudou a relação entre o projeto “Amores Expressos” sob o prisma da representação da identidade nacional,

Nada, porém, se disse na imprensa, nos dias que se seguiram ao anúncio do projeto, a respeito de ele não envolver cidades brasileiras (com a exceção da já citada [São Paulo]), nem a cultura nacional, o que seria talvez impensável para críticos e escritores românticos e

modernistas para quem a representação da nação ocupava o lugar central na produção literária.

O que se pretende enfatizar é que desde a sua origem, o projeto provocou uma inflexão no panorama literário nacional, chamando a atenção para questões até então pouco percebidas, e em especial no que tange à temática escolhida, que não chega a ser inédita. Não se pode esquecer, pensando na produção literária recente, que outros autores, como João Gilberto Noll (2002) e Chico Buarque (2003), já haviam escrito romances sob a perspectiva de representação de lugares estrangeiros³. Como observa Karl Erik Schøllhammer (2011, p. 114), em relação aos projetos de encomenda para escritores iniciantes ou consagrados,

O desafio colocado por esse tipo de proposta pode ser produtivo e estimulante para os escritores [...]. Entretanto, é necessário lembrar que não se trata propriamente de uma inovação, pois em casos anteriores, como no livro de contos de Silviano Santiago, *Keith Jarret no Blue Note*, de 1996, o narrador também era um professor visitante brasileiro na Universidade de Yale, numa situação igual a do autor, não tendo esse fato, porém, despertado tanto interesse no momento.

Porém, nenhum outro projeto literário teve uma pretensão tão explícita de colocar autores nacionais para escrever sobre cidades de fora do país. Há poucos exemplos mais evidentes da correlação entre espaço e literatura do que o projeto “Amores Expressos”. A premissa do projeto foi claramente construída de forma a que as narrativas fossem ambientadas nos locais de destino. Desse modo, por força das características da “encomenda”, cada livro publicado deve necessariamente se referir à cidade para qual o seu autor foi enviado.

Fica evidente, portanto, a relevância do projeto para o estudo de tendências atuantes no campo literário brasileiro. Ele passa a integrar o campo de forma original, por suas características híbridas de divulgação, multimídia e dos possíveis desdobramentos futuros no âmbito da cultura brasileira, como a perspectiva de adaptações cinematográficas.

Dessa forma é sugestivo notar que a matéria que anunciou o projeto em 2007 foi ilustrada na forma de um mapa, intitulado “Os Autores e Seus

3 Cf. as obras de NOLL, João Gilberto, Berkeley em Bellagio, 2002, e BUARQUE, Chico, Budapeste, 2003.

Destinos”⁴, tendo a cada cidade destacada, um escritor brasileiro correspondente. Mesmo que a intenção tenha sido de provocar a indignação popular em relação ao projeto, ao sugerir que o dinheiro público indo para a arte era um problema, a imagem do mapa é significativa para os propósitos desse texto. Pretendo deslocar essa imagem, inicialmente utilizada para criar resistência em relação ao projeto para demonstrar a forte conexão entre espaço e literatura. O projeto “Amores Expressos” tornou-se então um empreendimento coletivo para a criação de histórias nos cenários propostos.

1.2 Do projeto à coleção “Amores Expressos”

Quase oito anos depois do anúncio do projeto (2015), pode-se afirmar que o seu resultado mais proeminente é a própria coleção publicada pela editora Companhia das Letras. A proposta do projeto de âmbito multimídia não se realizou plenamente. Com efeito, a maior parte das premissas foi cumprida. Durante a estadia nas cidades os escritores, em sua maior parte, publicaram impressões nos *blogs* do projeto. Os documentários realmente foram ao ar pela TV Cultura de São Paulo e tratativas para a produção de filmes baseados nos romances foram encaminhadas (COZER, 2011).

No entanto, na contemporaneidade parece ser cada vez mais verdadeiro o famoso adágio de Marx, apropriado por Marshall Berman (2007), de que “tudo que é sólido desmancha no ar”. O site do Projeto está atualmente fora do ar, restando apenas os *blogs* que ainda podem ser encontrados por uma pesquisa pelo nome de cada autor na internet. Os documentários ainda foram exibidos por algum tempo no canal Arte1, da TV por assinatura, mas já não se encontram na programação de nenhuma rede, e nem são vendidos em qualquer formato, seja em DVD ou *online*. Nenhum dos filmes previstos chegou a ser exibido até esse momento, apesar do longa-metragem baseado em *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* ter tido as filmagens iniciadas no ano de 2013 (LACERDA, 2013). O romance de Bernardo Carvalho teria o roteiro escrito por Julian Fellowes, criador da série *Downton Abbey* (COZER, 2011), e dirigido por Karin Aïnouz, porém o projeto ainda não se concretizou (ALMEIDA, 2013). Nesse sentido, o argumento de que o “objeto livro foi destituído da sua posição de destaque para participar de um circuito que se desenrola através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo para configuração do todo” (BARBOSA, 2013, p. 11) não se sustenta. Os livros da coleção são o resultado mais “sólido” do projeto.

⁴ Cf. Anexo “A” – Mapa “Os Autores e Seus Destinos”.

Os produtores do projeto estimavam um período de quatro anos para a publicação de todas as narrativas (COZER, 2011). Porém não houve uma cobrança relativa a prazos. Não há um cronograma formal de publicação. Os autores tiveram o tempo que achassem necessário para que enviassem os manuscritos para a editora Companhia das Letras. A conclusão prevista da coleção ainda não se concretizou. Até o momento (2015), foram publicados dez dos dezessete livros previstos originalmente.

Não havia nenhum compromisso firmado de que fossem publicadas as obras de todos os escritores (RODRIGUES, 2007). A editora, baseada em seus critérios particulares e na sua conveniência, poderia selecionar aqueles que tivessem afinidade com sua linha editorial. Em um caso específico, André de Leones teve seu romance recusado. No entanto, em 2010, o romance foi publicado pela editora Rocco com o título *Como Desaparecer Completamente*, sem qualquer referência ao projeto. Porém, como declarou o autor posteriormente, o livro que foi publicado continuou sendo o mesmo que ofereceu para a Companhia das Letras⁵. Desse modo, o vínculo existente entre o livro e o projeto não pode ser negado, mesmo tendo sido publicado por uma editora diferente não fazendo muito sentido ignorá-lo nesse estudo. Além disso, Leones havia sido o único autor que viajou para uma cidade brasileira (São Paulo) o que torna o romance ainda mais relevante.

O romance de Cecília Gianetti também teria sido recusado, com o título *Desde que eu te amo sempre* (BARBOSA, 2013), estando a autora em busca de uma nova editora. Os cinco autores restantes, Adriana Lisboa, Reinaldo Moraes, Antônia Pellegrino, Lourenço Mutarelli e Antônio Prata não consideraram os seus livros prontos para publicação, permanecendo inéditos até o momento (ALMEIDA, 2013). Notam-se os diferentes tempos de escrita e elaboração dos escritores e a dificuldade de alguns para lidar com a questão do trabalho por “encomenda”. Sendo assim, ainda existe a possibilidade de uma expansão da coleção, uma vez que cerca de 1/3 dos autores não publicaram suas obras, ainda que já haja um conjunto considerável de títulos.

Em 2008, foi publicado o primeiro livro da série, *Cordilheira*, de Daniel Galera, cuja cidade de destino foi Buenos Aires. No ano seguinte, *O Filho da Mãe*, de Bernardo Carvalho e *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* de Luiz Ruffato. 2010 foi o ano de lançamento dos romances de Joca Reiners Terron, *Do Fundo do Poço Se Vê a Lua*, de João Paulo Cuenca, *O Único Final Feliz Para uma História*

⁵ No último post do seu blog sobre o projeto, André de Leones informa ao leitor da recusa do romance pela editora. Cf. LEONES, André de. Blog. Disponível em: <<http://blogdoandredeleones.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 24 maio 2013.

de *Amor é um Acidente* e de *Como Desaparecer Completamente* de André de Leones. No ano subsequente, *Nunca Vai Embora* de Chico Mattoso e *O Livro de Praga: Narrativas de Amor e Arte* de Sérgio Sant’Anna foram editados. Em 2012 não foi publicado nenhum dos títulos restantes. Em compensação, 2013 viu o lançamento de três deles, Paulo Scott com *Ithaca Road*, Amílcar Bettega com *Barreira* e Daniel Pellizzari com *Digam a Satã que o Recado foi Entendido*.

Como se pode perceber, o ritmo de lançamentos foi bastante irregular. A previsão de que todos estivessem publicados em um prazo de quatro anos não se concretizou. Daniel Pellizzari, quando do lançamento do seu romance, refere-se ao longo período decorrido entre a viagem e a publicação. Sua vida pessoal havia mudado tanto, que não se reconhecia mais. Segundo ele, “Não fosse a data e o local de nascimento, os pais e os irmãos, o nome e as memórias, poderíamos falar em duas pessoas. Quem passou um mês inteiro em Dublin para o Amores Expressos foi uma terceira” (PELLIZZARI, 2013).

O conjunto de livros publicados partiu de condições homogêneas de “produção”. Foram dadas aos autores condições similares de trabalho e de temática (o amor em um país estrangeiro). Porém, a despeito desse traço fortemente unificador do conjunto, não se pode esperar uma uniformidade nos aspectos formais das narrativas. A individualidade de cada autor condensa em si própria uma proposta estética. Essa característica é bastante sentida na produção ficcional contemporânea. Nesse sentido, é sensível a consolidação de “uma tendência que vinha da década de 1970, de ausência de movimentos, correntes ou filiações estéticas: cada um é sua própria escola” (RUFFATO, 2013).

Esperar que a coleção tivesse a ambição de oferecer um recorte fiel de todas as possibilidades narrativas inscritas no campo literário atual, se torna uma visão utópica e irrealizável. Mesmo em um grupo grande de onze autores, é de se esperar ausências significativas. Essa foi uma das principais questões levantadas pelos críticos ao projeto. No entanto, a incompletude é uma condição indissociável deste tipo de seleção. Como afirma Renato Cordeiro Gomes (2004), as obras literárias brasileiras “não se deixam apreender em quadros rígidos, uma vez que marcada pela diversidade, pela multiplicidade de temas, formatos e linguagens”.

Beatriz Rezende identifica a mesma característica na nossa produção ficcional. Segundo ela, a literatura brasileira no início do terceiro milênio possui a marca, antes de mais nada, da multiplicidade. A autora ainda acrescenta que a utopia política está distante das preocupações dos autores. Assim, “há nessa literatura um sentido novo do político que vale a pena investigar, seja ao tratar do espaço – que pode estar ou não evidente – ou deste nosso tempo presente” (REZENDE, 2002, p. 223).

De todo modo, a relevância da coleção para uma tentativa de leitura de algumas tendências da literatura contemporânea brasileira não pode ser ignorada. Mesmo com o limite expresso no número de autores convidados, que necessariamente exclui uma miríade de outros escritores, ainda assim é possível perceber a relevância da coleção, por condensar muitas características da produção ficcional dos últimos anos. Comporta diferentes produções ficcionais, a partir de um traço de união forte, dada as condições de produção semelhantes entre todos os livros. Além disso, possibilita uma abordagem comparativa única entre autores e formas distintas.

Evidentemente, pela própria abertura de leituras que podem ser estimuladas pela coleção, faz-se necessário, para fins de organização da argumentação e das limitadas dimensões do trabalho, estabelecer um recorte teórico e metodológico. É com passos cuidadosos que pretendo construir o meu pensamento. Como afirma Jonathan Culler (1999), pensar teoricamente é antes um exercício de perguntas do que de respostas prontas. Nesse sentido, a teoria se faz pelo próprio questionamento das suas proposições e dos pressupostos na qual se baseia. Assim,

A natureza da teoria é desfazer, através de uma contestação de premissas e postulados, aquilo que você pensou que sabia, de modo que os efeitos da teoria não são previsíveis. Você não se tornou senhor, mas tampouco está onde estava antes. Reflete sobre sua leitura de maneiras novas. Tem perguntas diferentes a fazer e uma percepção melhor das implicações das questões que coloca às obras que lê (CULLER, 1999, p. 24).

A partir desse conselho, válido tanto para o pesquisador iniciante quanto para o veterano que busca interpretar o mundo que o cerca, estabeleço alguns pressupostos que irão em direção à construção de uma reflexão a respeito das cidades representadas nas obras da coleção. A própria apresentação da questão já delimita as vertentes que se tornam prementes abordar: a representação, o conceito de espaço e de lugar. Ambos serão de grande ajuda para encaminhar as discussões no âmbito desse trabalho. Assim, pretendo investigar no *corpus* selecionado como os espaços estrangeiros são percebidos e significados pelas personagens nas obras.

1.3 O olhar para fora

Como afirmado anteriormente, alguns autores já publicaram romances ambientados fora do país, não apenas na contemporaneidade. Mesmo nas peripécias novelescas do romantismo, nas origens de uma literatura brasileira

não é difícil perceber descrições de paisagens europeias (SUSSEKIND, 1990). Porém, geralmente essa produção tem o olhar voltado para a própria pátria, permanecendo por muito tempo, característica identificada por Rita Olivieri-Godet, na busca contínua por uma identidade nacional. Para a autora,

A produção romanesca brasileira não tem por tradição a travessia das fronteiras nacionais. Pelo contrário, apresenta-se autocentrada, voltada para o questionamento da formação histórica da nação, expondo as relações de força que determinam a construção de projetos identitários diversos e antagônicos (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 235).

Não há necessariamente um julgamento de valor em identificar essa característica na produção ficcional brasileira. Serve apenas para perceber as ausências desta temática na nossa produção literária. Quando se observa em nossa história literária o deslocamento das grandes narrativas, para outro momento em que se passa a questionar a própria formação da nacionalidade, colocando-a em perspectiva, ainda assim o olhar se mantém na terra brasileira, nos fenômenos do tempo presente. Por outro lado, nos romances que se situam em lugares estrangeiros, é comum “olhar cruzado”, na busca de imagens de uma realidade brasileira a partir do olhar do “Outro” (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 235).

Na sinuosa formação da literatura de ficção nacional, a necessidade de estabelecer uma definição única do caráter brasileiro esteve presente desde pelo menos o século XIX. O relato de viagem, com o olhar voltado às paisagens nacionais se constituiu como abordagem preferencial dos primeiros autores de uma ficção brasileira. São os minuciosos relatórios dos naturalistas como Spix e Martius, como observa Flora Sussekind (1990, p. 60), “os interlocutores preferenciais de uma prosa que se desejava capaz de definir o próprio país, inventariar suas paisagens e populações, mapeá-lo, enfim”.

A tradição que foi sendo estabelecida implicava necessariamente uma representação das paisagens nacionais, especialmente das “cenar da natureza” brasileiras (SUSSEKIND, 1990, p. 187). A questão da nacionalidade era incontornável no romantismo brasileiro. A busca do narrador de *O Guarani*, de José de Alencar, das origens, da fundação nacional de um passado histórico, é significativa nesse sentido (SUSSEKIND, 1990).

Mesmo a singularidade de Machado de Assis, que corrói com sua ironia característica a ideia da necessidade da representação do nacional expressa pelos seus contemporâneos, impondo da necessidade de representar a natureza, de dar

uma “cor local” aos seus relatos, de mapear os tipos brasileiros (SUSSEKIND, 1990, p. 270) deve ser colocada em perspectiva. Machado permanece, mesmo que não ostensivamente tentando delinear um instinto de nacionalidade, com os pés bem firmados na sociedade carioca do seu tempo.

Os modernistas de 1922 pensaram a nacionalidade em novos termos. A busca de uma essência brasileira que traria uma identidade homogênea é abandonada em prol de uma “nova ficção nacional, correspondendo à emergência de uma consciência crítica para a qual só a mestiçagem pode definir uma identidade marcada pela heterogeneidade” (BOXUS apud BERND, 2007, p. 470). Houve uma reavaliação dos termos da equação da identidade nacional para esses autores, que continuaram tendo a nação brasileira como meta.

É nesse conjunto de preocupações que os grandes ensaios que se ocuparam da definição da interpretação do Brasil como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre ou *Raízes do Brasil* de Sergio Buarque de Hollanda podem ser entendidos. Fundadores de capítulos importantes das ciências humanas brasileiras compõem também parte importante da história da literatura nacional.

Na segunda metade do século XX, a desconstrução de elementos dessa nacionalidade pode ser percebida em João Ubaldo Ribeiro com o romance *Viva o Povo Brasileiro*, no qual a problematização da questão se torna possível por meio da paródia (BOXUS apud BERND, 2007). Desse modo, é possível perceber que embora transformadas e reelaboradas as questões da nacionalidade estiveram presentes em todo o panorama histórico da literatura brasileira.

Outro viés também pode indicar esse predomínio do nacional na literatura brasileira contemporânea. Na abrangente pesquisa sobre os personagens do romance brasileiro contemporâneo entre 1990 e 2004, portanto fora do período abrangido pela coleção “Amores Expressos”, Regina Dalcastagnè (2005) nota que o estrangeiro não é ausente, aliás, possui um grande destaque. A pesquisadora observa um significativo número de personagens de origem estrangeira, representando 22,7% do total de personagens identificados no quesito nacionalidade. No entanto, é curioso observar que os dados reforçam a percepção de que o perfil dessas personagens corresponde em boa parte ao do imigrante no Brasil, na posição de contador de histórias da sua pátria. Desse modo, reforça-se “o entendimento de que essas personagens são, em grande medida, estrangeiros **no Brasil**, portanto longe de seu ambiente de origem” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 57, grifo da autora).

É necessário, claro, reforçar que o que se observa não é a ausência do estrangeiro na literatura brasileira, indicando que a coleção “Amores

Expressos” é uma novidade absoluta no campo cultural. Não obstante, a coleção apresentou uma ampliação na diversidade do *corpus* literário, ao propor que os autores brasileiros escrevessem sobre cidades estrangeiras.

Como afirmou Rodrigo Teixeira, a proposta da viagem no âmbito do projeto era “uma forma de abrir mais a cabeça dos autores, independente da qualidade do material que vai sair” (RODRIGUES, 2007). A afirmação do produtor embute ideia de que a viagem é benéfica para o escritor. Um novo repertório pode ser adquirido para o seu trabalho a partir do seu deslocamento. Essa interpretação pode levar ao rompimento da visão autocentrada no Brasil que transparece na literatura produzida pelos autores, até mesmo de forma inconsciente. A abertura para o “outro” poderia então gerar novas temáticas, uma nova percepção do mundo. A análise dos livros publicados deve oferecer algumas pistas em relação ao alcance desse movimento para fora.

Confrontados com a imposição do projeto de “produzir” algum tipo de escritura relativa aos lugares para os quais viajaram, os autores tiveram que se confrontar com novas questões, como as de identidade e de alteridade. Parto então da hipótese de que na Coleção ficam ainda mais evidentes os mecanismos de construção do “outro”, na ficção.

1.4 Amor Expresso?

É importante abrir um parêntese para discutir um dos principais charmes da coleção e que dá o seu nome. A temática do “amor em cidade estrangeira” também não foi bem recebida. Vista como “clichê”, motivou manifestações em relação à suposta irrelevância para o meio literário. Em declaração a uma reportagem da época, Sérgio Rodrigues (2007) havia afirmado que “essa coisa dos amores em cidades do exterior é um pouco jeca”. Mas nem por isso se coloca contra a ideia. ‘Vamos aguardar o resultado. Torço que saiam bons livros daí’.

Nesse sentido, no que se refere à previsão de histórias recheadas de clichês, ela não se concretizou. Antes de ser um fator limitante à elaboração dos romances, é possível ver uma criativa apropriação das possibilidades abertas pela temática. Para Rosana Corrêa Lobo (2010, p. 40), “a temática do amor, que poderia se tornar piegas, como temiam os críticos ao projeto é apenas um mote capaz de se desdobrar em inúmeras histórias originais ou não”.

O “amor expresso” é trabalhado de maneiras pouco convencionais pelos autores. Ao contrário do que poderia se esperar, no geral o fracasso do relacionamento amoroso é uma das constantes. Em *Cordilheira*, o encontro entre Anita e José Holden se transforma em um ponto de virada da trama

romanesca. No entanto, aquilo que poderia se transformar em uma narrativa romântica clássica, é completamente desfigurado. Cada um dos amantes usa o relacionamento para alcançar os seus próprios objetivos. Anita, no intuito de engravidar e José para dar andamento ao seu plano suicida. Nada mais distante do ideal romântico.

Para Renato e Camila, protagonistas do romance de Chico Mattoso, a narrativa de *Nunca Vai Embora* é antes de tudo uma história de separação. Os dois viviam, a partir do ponto de vista de Renato, um relacionamento estável e feliz antes da viagem à Havana. A partir da chegada deles ocorre um progressivo distanciamento. A narrativa se configura como o desaparecimento de Camila na trama e a obsessão de Renato para reencontrá-la. Nesse sentido, o amor é uma miragem, onde é impossível saber exatamente se é ou não fruto de alucinações da mente do narrador.

No romance de Luiz Ruffato, a possibilidade de relacionamento amoroso nunca chega a se concretizar entre Sérgio e Sheila. É algo que permanece apenas nas intenções do protagonista. Sheila chega a fugir quando Sérgio propõe casamento a ela. O amor é algo praticamente inalcançável para os dois. Nas obras de João Paulo Cuenca, Paulo Scott e Daniel Pellizari, a ideia de amor não chega a ser nem de longe um dos temas principais das tramas. Pelo contrário, os envoltivos fugazes e eventuais não chegam a se estabelecer como relacionamentos afetivos.

Na coleção de narrativas de Sérgio Sant’Anna, o amor erótico está presente em quase todos os momentos dos percursos de Antônio Fernandes em Praga. Porém, ele adquire formas não usuais de relacionamentos. Seja com uma potencial suicida, ou com em um sonho com uma estátua de santa ou ainda com uma boneca de pano, o amor parece se aproximar de uma fantasia exagerada. Esses encontros parecem servir aos propósitos humorísticos do autor. O livro de Sant’Anna subverte a proposta do Projeto “Amores Expressos” de forma anárquica. O relacionamento amoroso, um dos pressupostos do projeto, não se realiza ou se dá de modo absolutamente não convencional. Antônio desenvolve algo que poderia ser nomeado como um sentimento romântico com uma boneca de pano chamada Gertrudes, vestida como uma atriz do Teatro de Sombras. Puro sarcasmo, que clama ao leitor que não aceite pelo seu valor de face.

Nos romances de Bernardo Carvalho, Amilcar Bettge e Joca Reiners Terron, a ideia de amor é construída a partir das relações familiares. Até mesmo no título da obra de Carvalho, *O filho da mãe*, são as fortes ligações entre mães e filhos, o fio condutor da narrativa. Já no livro de Bettge é a

busca pela filha desaparecida que leva o seu pai brasileiro a viajar para Istambul. Similaridade presente no romance de Terron, que apresenta o amor entre irmãos gêmeos como o *leitmotiv* da obra.

O romance de André de Leones, *Como Desaparecer Completamente*, e ambientado em São Paulo, ocupa-se de um pequeno número de protagonistas, e seus relacionamentos afetivos e amorosos, que os ligam de forma ora mais intensa, ora de forma quase etérea. De todo modo, a fecundidade de formas encontradas pelos autores para trabalhar a questão do “amor” parece significativa da vitalidade do projeto.

1.5 Ler a coleção

É possível identificar duas tendências principais nos romances publicados até 2015 pela coleção “Amores Expressos”, baseadas principalmente nos pontos de vistas adotados pelos autores para suas narrativas. Por esse critério as obras podem ser separadas em dois grandes grupos: o primeiro, em ordem de publicação, inaugurado pelo romance de Daniel Galera e seguido por Luiz Ruffato, Chico Mattoso, Joca Reiners Terron, Sérgio Sant’Anna e Amílcar Bettega, que adotam a perspectiva de um viajante brasileiro em uma cultura estrangeira, no qual a narração em primeira pessoa é predominante, e o segundo, que tem Bernardo Carvalho como iniciador, e seguido por João Paulo Cuenca, André de Leones, Paulo Scott e Daniel Pellizari, que escolheram ambientar inteiramente a narrativa no estrangeiro, com personagens claramente locais, onde eventualmente surgem ou não ligações dos personagens ou da trama com o Brasil, onde o discurso indireto livre surge de forma mais evidente. Como se pode perceber, a divisão entre esses dois grupos é praticamente equânime, dividindo-se em seis para o primeiro e cinco para o segundo.

Não pretendo investigar as motivações individuais que levaram os escritores a optarem por uma ou outra perspectiva. Porém, como deve ficar mais claro em seguida, foi feita uma escolha por um dos grupos de romances, tendo em vista os critérios metodológicos e teóricos explicitados, a dimensão do trabalho e a possibilidade de um aprofundamento maior na análise.

O critério escolhido tem relevância no sentido em que ele pressupõe uma escolha clara por parte dos escritores de como irão abordar o seu objeto em suas obras. Essa escolha recai no ponto de vista, ou o foco narrativo. Como afirma, de forma peremptória, James Wood (2011, p. 19),

A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas.
Posso contar uma história na primeira ou na terceira pessoa, e talvez

na segunda pessoa do singular e na primeira do plural, mesmo sendo raríssimos os exemplos de casos que deram certo. E é só. Qualquer outra coisa não vai parecer muito uma narração, e pode estar mais perto da poesia ou do poema em prosa.

A primeira e a terceira pessoas são elementos intrinsecamente associados a própria estrutura da narração. Ao contar uma história, a escolha de um ou outro modo de narrar pressupõe certas escolhas estéticas do autor, trazendo implicações evidentes àquilo que for narrado. Um dos aspectos que esse elemento determina é a própria confiabilidade do narrador. Nesse sentido, a percepção comum de que a narração onisciente em terceira pessoa é mais confiável de que aquela em primeira pessoa não é necessariamente verdade. Para o autor, “a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável de que não confiável, e a narração ‘onisciente’ na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente” (WOOD, 2011, p. 20).

De acordo com Davi Arrigucci Jr. (1998), um a escolha do foco narrativo é um dos problemas centrais da técnica ficcional. Para o autor, “quando se fala em *ponto de vista*, entende-se um conjunto de questões relativas ao problema do narrador, ou seja, da relação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 12, grifo do autor). A já clássica diferenciação dos modos de narrar estabelecidas por Norman Friedman, entre o mostrar (*showing*) e o narrar (*telling*), demonstra que há implicações claras, dependendo da perspectiva adotada, que não são necessariamente fixas. Ou ainda, aprofundando esse esquema básico das narrativas, duas perspectivas podem ser delineadas: a) a partir das posições do narrador, do autor ou a narrativa própria do personagem; ou b) a história que fala por si mesma. As possibilidades abertas ao escritor para contar uma história são múltiplas e cada uma delas implica escolhas, que não são nunca inocentes. Desse modo,

[...] escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda a técnica supõe uma visão de mundo, supõe dimensões outras, questões que são problemas do conhecimento, epistemológicas, questões que podem ser metafísicas, ontológicas [...] (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 20)

No caso específico da coleção “Amores Expressos”, o posicionamento adotado por cada escritor toca diretamente as noções de identidade, um

dos focos deste trabalho. Dada a dimensão e os propósitos deste trabalho, que busca investigar como se constroem as relações dos personagens com o espaço tendo como eixo central as categorias de identidade nacional versus estrangeira, um dos grupos parece fornecer indícios significativos para a análise. Nesse sentido, a escolha do recorte dentro da coleção irá se concentrar nos narradores do primeiro grupo, compostos pelas narrativas de personagens migrantes, seja pelo propósito de viagem, seja pelo desejo de fixar-se definitivamente em outro lugar.

Nesses romances a experiência de emigração do Brasil possibilita uma leitura a partir do olhar do personagem brasileiro para fora, na construção de sua identidade em relação a Outro estrangeiro. Desse modo, os romances de Chico Mattoso, Daniel Galera, Luiz Ruffato, Sérgio Sant’Anna, Joca Reiners Terron e Amílcar Bettega compõem o *corpus* deste trabalho.

O outro grupo de romances que compreende Bernardo Carvalho, *O filho da mãe*, João Paulo Cuenca, *O Único Final Feliz Para uma História de Amor é um Acidente*, Paulo Scott, *Ithaca Road*, Daniel Pellizari, *Diga a Satã que o Recado foi Entendido*, e de André de Leones, *Como Desaparecer Completamente*, apresentam enredos que tentam se inserir no contexto das cidades para as quais eles viajaram. Eles demonstram possuir um extraordinário valor, justamente por enfrentar de forma corajosa o desafio de fugir do autocentramento tradicional da literatura brasileira. Empreendem a busca por uma alteridade radical, no intuito de construir uma literatura que se esforça para se situar inteiramente no estrangeiro. Essa característica garante a essas narrativas uma grande vitalidade.

A discussão da representação do espaço estrangeiro proposta neste trabalho poderia indicar percursos instigantes de análises, considerando também esse grupo. Entretanto, incorporá-lo demandaria um arcabouço conceitual distinto, uma vez que o contraste entre identidade e diferença se encontra muito mais nuançada. A formulação de uma leitura global da coleção a partir da articulação entre as duas perspectivas permitiria uma abertura maior nesse campo.

Assim, o grupo de seis autores chamados à discussão propõe um olhar do personagem brasileiro em direção ao outro. São viajantes ou migrantes que por motivos diversos se encontram em uma situação de contato com uma alteridade. Os livros abordam escritores em busca de uma fuga temporária de uma situação pessoal sufocante, como a personagem Anita do romance de Daniel Galera. Ou então um escritor contratado para um projeto literário em uma cidade estrangeira, como Antônio Fernandes, na coleção de narrativas de Sérgio Sant’Anna.

Ou ainda a experiência de um imigrante na Europa, como Serginho do livro de Luiz Ruffato. A busca de um familiar desaparecido representada nas obras de Amílcar Bettega e de Joca Reiners Terron. Ou a separação de um casal em uma cidade desconhecida, como Chico Mattoso narra.

O que torna essas narrativas instigantes para a análise proposta se concentra no olhar sugerido e que permite um questionamento sobre a posição do narrador na literatura contemporânea brasileira. Há uma predominância da narração em primeira pessoa nas obras, uma preferência pelo olhar direto do personagem migrante frente à realidade nova do estrangeiro e da cidade. O olhar mais detido em cada obra, que será dado deve oferecer pistas sobre as características individuais de cada narrativa, e também para indicar certas tendências ou posições correntes mais gerais.

Em um estudo clássico sobre a “nova narrativa”, Antonio Candido (2011), identifica na geração dos anos 1970 e 1980 uma preferência pelo uso da primeira pessoa. Característica que ainda se encontra presente na atual produção ficcional contemporânea. Para o autor, em vez de se apoiar na terceira pessoa, ponto de vista do Realismo tradicional,

O esforço do escritor atual é inverso. Ele deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do discurso indireto livre. Essa abdicação estilística é um traço de maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também existe em outras).
(CANDIDO, 2011, p. 257-8)

A interpretação que Jaime Ginzburg (2012) propõe segue na linha aberta por Candido, dado o desafio de periodizar e de enquadrar ao cânone tradicional a produção literária brasileira surgida a partir dos anos 1960. Não é possível, segundo o autor, abstrair um “estilo de época” para a produção contemporânea (GINZBURG, 2012, p. 200). Porém, alguns tópicos recorrentes podem ser notados, como, por exemplo, o distanciamento de uma tradição de representação de personagens ou narradores vinculados a uma cultura patriarcal e de classe média ou alta, presente desde pelo menos o século XIX e em boa parte do século passado (GINZBURG, 2012). Nesse sentido, o autor parte da seguinte proposição:

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica (GINZBURG, 2012, p. 201).

Não é difícil comprovar a existência de uma produção literária com narradores que fogem ao paradigma do centro em momentos anteriores ao período histórico estudado pelo autor. No entanto, a ideia do descentramento apresentado pelo autor parece ser uma característica mais evidente na contemporaneidade. Ela não é de nenhuma forma universal, porém é marca de perspectivas renovadoras ao conjunto de tradições conservadoras do país. Desse modo, partindo da hipótese levantada por Ginzburg (2012), é possível questionar os romances da coleção aqui selecionados em busca de evidências que demonstrem ou não a existência do mesmo conjunto de forças centrífugas identificadas.

Assim, a possível porta de entrada para a investigação é a partir dos narradores. Ao contrário das leituras “equivocadas” do texto clássico “O Narrador” de Walter Benjamin, que associam a modernidade com a morte do ato de narrar, Ginzburg reafirma a sua possibilidade, a partir de outras configurações sociais e políticas. Nesse sentido, “cabe considerar a hipótese de que o ato de narrar está afirmado na contemporaneidade pelos escritores” (GINZBURG, 2012, p. 203).

A partir daí, o conjunto selecionado de livros da coleção ganha outro elemento unificador entre si. Em todas as seis narrativas a perspectiva de um narrador em primeira pessoa é predominante. O leitor se defronta com o olhar particular de um indivíduo, o qual se defronta com uma realidade nova, relativa ao contato com o estrangeiro. Assim, é possível perguntar como os personagens se apropriam da cidade. Questiona-se os narradores dessas obras se encontram descentrados, como na hipótese levantada por Jaime Ginzburg. Ou ainda se é possível pensar uma representação renovada do espaço, tendo a cidade como ponto de partida.

Para conduzir essa investigação, as ideias sobre identidade deverão ser problematizadas, especialmente a partir da sua vertente nacional, uma vez

que é no interesse pela narrativa sobre o estrangeiro que se sustenta o apelo da coleção “Amores Expressos”. Para essa indagação conto com o apoio de autores como Edward Said, Stuart Hall e Benedict Anderson. Desse modo, não é anacrônico ainda se apoiar em definições como “nacional” e “estrangeiro”. As identidades nacionais aglutinam, não sem conflitos, outras identidades como de gênero ou étnica. Os sujeitos e sociedades constroem as suas próprias ideias de pertencimento a determinadas comunidades nacionais. A própria existência de um projeto “Amores Expressos”, no qual causa tamanha surpresa o deslocamento de escritores para outros países que não o deles, dá suporte a essa afirmação. A ideia de nação ainda é relevante para se pensar o mundo atual.

As identidades nacionais não subsistem apenas no campo das ideias. Elas possuem bases territoriais e espaciais, que se entrecruzam com os demais elementos que as constituem, influenciando-se mutuamente, em um sistema simbólico altamente complexo. Os lugares possuem também suas próprias identidades, que precisam ser problematizadas considerando-se os desafios que são colocados diante deles pelos processos globalizantes. Dessa forma, busco perceber os sentidos dos lugares a partir de uma relação que os grupos sociais estabelecem nele, ao invés de uma essência dada a priori, que reduz o lugar a uma caricatura de si mesmo. Os lugares possuem sim suas identidades próprias, e elas são percebidas diferentemente pelo indivíduo que está inserido na cultura nacional e pelo estrangeiro, seja um turista eventual ou um imigrante há muito tempo instalado.

Nesse sentido, a partir da vertente espacial abre-se a possibilidade de articular a compreensão de uma mínima fração desses processos de construção de identidades. Nesse ínterim, torna-se importante analisar como se constroem as figurações do espaço dentro das narrativas, relacionadas ao universo social e à representação do estrangeiro. Pretende-se inserir em projeto semelhante ao de Regina Dalcastagnè (2003), de tentar “desvendar como esses espaços – tão fortemente vinculados ao mundo exterior – se constituem dentro da narrativa, como são aproveitados para a definição dos personagens e de suas relações com o tempo circundante” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 34). No entanto, diferentemente da autora, que analisou narrativa urbana brasileira, é o espaço estrangeiro que se torna o foco.

As cidades se tornam o espaço por excelência para o estudo das formas pelos quais os personagens se deslocam dentro das narrativas. A partir daí podemos vislumbrar como são apresentados esses lugares no âmbito das obras literárias. O espaço torna-se, portanto, um elemento central para a

discussão proposta, não apenas como cenário das narrativas, mas como uma possibilidade de acesso a uma discussão mais profunda sobre a construção da representação da alteridade na literatura contemporânea brasileira.

Optei por apresentar, por meio de uma revisão bibliográfica de autores como Milton Santos e Doreen Massey, representantes da geografia humana, como um inovador conceito de espaço surgiu a partir da renovação epistemológica desta disciplina, em especial nas últimas décadas do século XX. Assim, busca-se um conceito de espaço que seja dinâmico e dialogue com as questões impostas pela contemporaneidade.

Não se pretende, porém associar o espaço de forma ingênua, como a de mera imagem do real, mimética. Assim, é preciso articular esse conceito com o de representação na literatura. Desse modo, as obras de Paul Ricoeur e de Luiz Costa Lima problematizam a ideia de mimesis, vista não mais como imitação e sim com uma postura de inteligibilidade do mundo por meio da narrativa. A argumentação que tento desenvolver é que é possível pensar o espaço em termos de representação. Para tanto, o pensamento de Luiz Alberto Brandão, Steven Johnson, Beatriz Sarlo, Regina Dalcastagnè e Renato Cordeiro Gomes fornecem indícios instigantes.

A partir daí, se estabelece uma discussão a respeito da representação da cidade na literatura, o que fornecerá subsídios para uma leitura dos livros da coleção “Amores Expressos” selecionados, que será desenvolvido no capítulo subsequente.

IDENTIDADES, ESPAÇO E REPRESENTAÇÃO

2.1 Atravessar a fronteira

A possibilidade aberta de leitura de um grupo de narrativas com tal grau de coesão como se apresenta a coleção “Amores Expressos”, permite uma observação mais atenta da temática abordada. Assim, é realçada a característica mais evidente que o projeto proporcionou: o olhar além das fronteiras nacionais pela literatura. Nessa situação, se produz a possibilidade de encontro com o outro, o estrangeiro. A identidade do sujeito, estabelecida a partir de um pertencimento a uma nação é posta em xeque, uma vez confrontada com outras culturas e modos de vida. A relação dos sujeitos com suas nações é geralmente tão naturalizadas, que não se percebe como uma construção humana tal como diversas instituições sociais. Como observa Edward Said (2007, p. 91),

É perfeitamente possível argumentar que alguns objetos distintivos são criados pela mente, e que esses objetos, embora pareçam ter existência objetiva, possuem apenas uma realidade ficcional. Um grupo de pessoas vivendo em alguns acres de terra estabelecerá fronteiras entre a sua terra e seus arredores imediatos e o território mais além, a que dão o nome de “a terra dos bárbaros”. Em outras palavras, essa prática universal de designar mentalmente um lugar familiar, que é “o nosso”, e um espaço não familiar além do “nosso”, que é “o deles”, é um modo de fazer distinções geográficas que pode ser inteiramente arbitrário. [...] Numa certa medida, as sociedades

modernas e primitivas parece obter a percepção de suas identidades de modo negativo.

O estabelecimento de fronteiras que delimitam os espaços entre “nós” e “eles” é, segundo Edward Said, uma prática universal. Além do mais, estas se formam de acordo com certos procedimentos mentais, que não possuem nenhuma existência objetiva. De acordo com a sua argumentação, são construídas a partir de uma “realidade ficcional”. No entanto, é necessário ressaltar que, apesar de criados pela mente humana, esses conceitos possuem operacionalidade no mundo real. Como observa Tzvetan Todorov (1999, p. 26),

[...] as identidades culturais não são apenas nacionais, existem outras, ligadas aos grupos pela idade, sexo, profissão, meio social; em nossos dias, então, todos já vivemos, ainda que em níveis diferentes, esse reencontro de cultura no interior de nós mesmos: somos todos híbridos. A origem cultural nacional é simplesmente a mais forte de todas, por que nela se combinam os traços deixados – no corpo e no espírito – pela família e pela comunidade, pela língua e pela religião.

Para Benedict Anderson (2013, p. 32), as nações são “comunidades imaginadas”, no sentido de que todos os seus membros possuem uma ideia de comunhão com o seu compatriota, mesmo que nunca o tenha conhecido pessoalmente. Nenhum sentimento nacional é coextensível à humanidade toda, o que condiz com a existência de fronteiras entre as nações (ANDERSON, 2013). Assim, simultaneamente, diferentes comunidades reafirmam os valores que as particularizam em relação às outras nações.

A literatura teve um papel central na imaginação da nação. Os escritores românticos alemães, por exemplo, em busca da liberdade da sua auto-expressão enfatizaram a individualidade em oposição aos valores universais, ao mesmo tempo em que esse era um sentimento comum aos membros da comunidade. A imaginação singular passou a ser valorizada, substituindo as noções de verdades eternas e imutáveis do Iluminismo (BERLIN, 2002). Enfatizavam a vida espiritual do povo, frente aos valores racionalistas e cientificistas. A ideia de nação congregou sentimentos difusos e dispersos, em torno dos quais aqueles que tiveram seus modos tradicionais de vida que foram atingidos pela modernização se agruparam (BERLIN, 2002).

O jornal e o nascente romance foram o meio pelo quais essas ideias puderam ser representadas. Na construção das bases comuns de uma comunidade, a imaginação de uma origem comum, língua e demais

elementos de coesão do grupo, as letras tiveram uma participação fundamental (ANDERSON, 2013). As narrativas operam entre a lembrança e o esquecimento, realçando certos aspectos e ignorando sistematicamente outros. Essa construção é fruto de uma temporalidade moderna, que pressupõe o tempo como vazio e homogêneo. As narrativas da nação, em semelhança com as biografias, pressupõem a construção de identidades. Segundo Benedict Anderson (2013, p. 279),

O que ocorre com as pessoas modernas ocorre também com as nações. A consciência de estarem inseridas no tempo secular e serial, com todas as suas implicações de continuidade e, todavia, “esquecer” a vivência dessa continuidade – fruto das rupturas do final do século XVIII -, gera a necessidade de uma narrativa de “identidade”.

Esse tema pressupõe um duplo movimento, tanto em relação aos sujeitos, quanto para as artes e culturas, mutuamente influenciados. Para Stuart Hall (2008, p. 26), há sempre um “sujeito imaginado” em jogo em torno das questões de identidade. Questões essas que ganham centralidade e relevo devido às sensíveis transformações das estruturas político-econômicas contemporâneas.

Por outro lado, para Luiz Costa Lima (2000), o movimento de construção de identidades nacionais também prenunciou a sua fragmentação. Parece aprofundar-se na nossa pós-modernidade fluida e fugidia, um movimento de fragmentação das identidades que também teria tido origem no século XVIII, momento culminante percebido na filosofia kantiana (LIMA, 2000). As concepções clássicas do sujeito, que davam a ele um lugar próprio, consolidado, estão em processo de transformação. Em outra obra, Stuart Hall (2006, p. 12) identifica que o “sujeito, previamente vivido tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”.

Os mitos em torno da identidade geralmente negam a fragmentação, pressupondo um núcleo atemporal e imutável, formado pelos laços naturais de parentesco, comunitários e nacionais, que são impossíveis de serem apagados do sujeito. Porém, como construções simbólicas, os mitos de origens inscrevem geralmente visões anacrônicas e redutoras, incapazes de dar conta da multiplicidade de origens e da fusão de diversos elementos culturais (HALL, 2008). As concepções fechadas de identidades, que primam por uma autenticidade única, linear, não condizem com as realidades

apresentadas hoje, sejam as dos pequenos países do Caribe, seja as de um com dimensões continentais como o Brasil, por exemplo.

As identidades se constroem na relação com o outro, além das fronteiras nacionais. Como observa Zilá Bernd (1992, p. 17), “a identidade é um conceito que não pode afastar-se do de alteridade: a identidade que nega o outro, permanece no mesmo. Excluir o outro leva à visão especular que é redutora: é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam ao outro” (grifo da autora).

No entanto, não cabe aqui pensar uma concepção binária de diferença, uma “oposição rígida entre dentro e o fora”. O conceito deve ser pensado de forma posicional e relacional, como em Derrida e a noção de *différance*, na qual os significados não possuem definições fixas e estão “sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim” (HALL, 2008, p. 33). De acordo com Tzvetan Todorov (1993, p. 155), “qualquer pesquisa sobre a alteridade é necessariamente semiótica; e reciprocamente: a semiótica não pode ser pensada fora da relação com o outro”.

As dificuldades que surgem ao abordar as questões de identidade se apresentam com maior força ainda, se pensarmos que os vertiginosos processos de globalização atuais provocam profundas mudanças nas estruturas do estado-nação. A força dos Estados de impor fronteiras para as culturas tem sido reduzida em abrangência (HALL, 2008). Não que tenham perdido completamente a relevância, mas agora tanto as fortes forças de homogeneização cultural quanto os movimentos contrários descentralizadores que tentam subverter essas mesmas forças devem ser consideradas (HALL, 2008).

Nesse sentido os lugares ganham uma proeminência até então inaudita. Paradoxalmente, congregam as tendências atuantes nas identidades contemporâneas, que surgem dentro do global (HALL, 2008). Ao mesmo tempo o universal e particular confluem em dinâmicas inesperadas, com distintas temporalidades. Não possuem necessariamente um significado político único e definitivo. Pode ser aberto ou fechado, progressista ou retrógrado, ou qualquer tipo de combinação entre esses valores (HALL, 2008). Os movimentos de migração são uma das forças mais atuantes nesse sentido, ao trazer as margens para o centro. Assim, é que:

Somente nesse contexto se pode compreender por que naquilo que ameaça se tornar o momento de fechamento global do Ocidente – a apoteose de sua missão universalizante global – constitui *ao mesmo tempo* o momento de descentramento incerto, lento e prolongado do Ocidente (HALL, 2008, p. 59).

A partir dessa perspectiva, a coleção “Amores Expressos” pode ser contextualizada. A representação dos lugares estrangeiros nas narrativas publicadas pode trazer a possibilidade de perceber as identidades construídas, ligadas à nação ou em outras configurações, descentradas desse paradigma.

2.2 As identidades dos lugares

A globalização, processo avassalador e desigual, é um projeto que tenta reduzir o espaço ao tempo. No sentido em que os artífices do processo o consideram inevitável, reduzem as diferenças entre os lugares apenas a diferentes estágios de uma linha temporal contínua. Desse modo existem aqueles mais adiantados, líderes, e os demais atrasados, mas que eventualmente chegarão “lá”, realizando os desígnios de uma narrativa já estabelecida, que elimina as diferenças em prol de uma homogeneidade avassaladora (MASSEY, 2008, p. 24).

Por outro lado, o lugar é ressignificado por aqueles que buscam uma alternativa à narrativa da globalização. Passa a ser o espaço do refúgio, da vida cotidiana, da construção de barreiras contra a invasão da diferença. É a esfera da negação, essencialista, que busca identidades únicas e “autênticas”, uma resposta aos desafios. É, para a autora, uma resposta conservadora e inviável frente às “forças reais em ação” (MASSEY, 2008, p. 25). Mesmo assim, há questões importantes em relação ao lugar, como as lutas de grupos aliados de seu direito à autodeterminação, ou a uma nação, ou a ambos.

Frente a essas questões, a autora propõe repensar a visão quase sempre intuitiva e reducionista do espaço. Propõe que se pense o espaço como sendo construído pelas inter-relações, desde o global até o imensamente pequeno. Em segundo lugar, o espaço é a esfera do múltiplo, plural, da coexistência entre os diferentes. Por fim, o espaço é parte do devir, sempre em construção e nunca acabado. É, portanto, política.

Dessas proposições decorre que o espaço se articula com a questão das identidades. Formado por inter-relações, nega identidades únicas construídas a priori. Compromete-se, portanto, com o antiessencialismo. Propõe o entendimento das identidades como práticas políticas construídas nas relações entre elas. Assim,

Se nenhum lugar/espaço é uma autenticidade coerente e contínua, então uma questão que é levantada é a de sua negociação interna. Se as identidades, tanto as especificamente espaciais quanto as outras, são, de fato, construídas relacionalmente, então isto coloca a questão da geografia dessas relações de construção. Levanta

questões da política dessas geografias e de nosso relacionamento e responsabilidade com elas, e faz surgirem, de modo contrário e, talvez, de maneira menos esperada, as geografias potenciais de nossa responsabilidade social (MASSEY, 2008, p. 31).

Além disso, o reconhecimento da espacialidade da teoria social pode provocar uma aceitação da coexistência simultânea do heterogêneo, da alteridade, com suas trajetórias próprias, desmontando a concepção de que as diferenças fatalmente serão reduzidas a uma única identidade por meio do fluxo contínuo da história. Ao imaginar o espaço como um processo procede-se uma concepção de futuro aberto a possibilidades não imaginadas, que os discursos modernizantes, desenvolvimentistas e progressistas já consideram traçados (MASSEY, 2008).

Um dos mitos da globalização é o de que a aceleração das comunicações e dos transportes reduziu as diferenças locais a nada. O espaço teria sido aniquilado pelo tempo. O significado do conceito de lugar é constantemente influenciado por argumentos que advogam a nostalgia por uma época no qual possuíam homogeneidade e comunidades estáveis, tendo agora que enfrentar a corrente fragmentação e descontinuidade (MASSEY, 1994). A autora nota que boa parte da visão da compressão entre tempo e espaço corresponde a uma visão ocidental e colonialista da questão. A mobilidade é desigual, e cada grupo social experimenta mais ou menos a compressão do espaço e do tempo (MASSEY, 1994).

Como pensar as diferenças entre as identidades dos lugares quando as lojas, as propagandas, a música, as roupas que as pessoas vestem, os produtos e até mesmo a comida são praticamente as mesmas em todas as cidades do mundo? Negar a globalização, buscando um retorno mítico à ideia de comunidade local, não é uma alternativa eficaz de fugir da insegurança provocada por esse fenômeno. Esse argumento é visto como um escapismo, ineficaz diante da contemporaneidade. É também o motivo para o recrudescimento de nacionalismos reacionários e buscas obsessivas por uma “herança” definidora de identidades (MASSEY, 1994).

Doreen Massey (1994) propõe um sentido de lugar progressista, aberto para relações e para o futuro, construído a partir das relações sociais, que formam redes articuladas entre o local e o global. Essas redes se tornam processos, possuem movimento e dinâmica. Cada lugar não possui uma identidade única, singular, são cheios de conflitos internos. Porém isso não nega as singularidades do local. A especificidade do lugar deriva do fato de

que cada lugar possui uma maior ou menor mistura entre as relações locais e mais amplas, e também da sua história acumulada (MASSEY, 1994). Desse modo,

Um sentido de lugar, uma compreensão do "seu caráter", só pode ser construído conectando aquele lugar para outros lugares além dele. Um sentido de lugar progressista teria reconhecer isto, sem se sentir ameaçado. O que precisamos, parece-me, é um sentido global do local, um sentido global de lugar (MASSEY, 1994, p. 156, tradução minha)¹.

Assim, a proposta da autora parece um ponto de partida interessante para se buscar uma leitura do espaço na contemporaneidade. Definir um lugar a partir de uma essência que ele possui, que o explique de forma definitiva significa desprezar as múltiplas negociações sociais que existem no âmbito do espaço. O sentido do lugar só existe a partir da relação das pessoas com o espaço e nesse sentido nunca é único, pelo contrario é pura multiplicidade. Assim como são múltiplos os grupos no interior de sociedades complexas, são suas leituras do espaço. Nesse sentido, faz-se necessário explorar com um pouco mais de profundidade a distinção entre o conceito de espaço e de lugar com o intuito estabelecer conexões úteis para o desenvolvimento posterior do trabalho.

2.3 Espaço, conceito geográfico

O pensamento do geógrafo brasileiro Milton Santos é intrinsecamente ligado ao conceito de espaço. Em *Por uma Geografia Nova*, uma de suas mais importantes obras, o espaço é um conceito central para a renovação da disciplina, segundo ele até então incapaz de oferecer explicações para uma realidade em mutação veloz no final do século XX. Para o autor, as dificuldades que cercaram estabelecimento da Geografia enquanto ciência se deviam especialmente ao fato de se preocupar mais dos limites da disciplina do que com seu objeto, o espaço (SANTOS, 1986, p. 2).

Milton Santos reconhece que parte da culpa do desvio da atenção pelos pensadores da geografia para a sua definição formal se deve também pela dificuldade de construir um conceito satisfatório de espaço. É curioso perceber que o autor invoca a tradicional afirmativa de Santo Agostinho em relação ao tempo "se me perguntam sei o que é, respondo que sim; mas,

¹ No original: "It is a sense of place, an understanding of 'its character', which can only be constructed by linking that place to places beyond. A progressive sense of place would recognize that, without being threatened by it. What we need, it seems to me, is a global sense of the local, a global sense of place".

se me pedem para defini-lo, respondo que não sei; o mesmo pode ser dito do espaço” (SANTOS, 1986, p. 119). A dicotomia entre espaço e tempo não é fortuita. Ora aproximando, ora afastando um do outro, esses conceitos estão frequentemente associados na busca de definições.

Definir o conceito pode ser exaustivo e não lograr objetivos muito concretos, porém é a única forma de delimitar uma área de estudos. O espaço, tal como se apresenta por Milton Santos, é um produto histórico, fruto da ação humana. Morada do ser humano, lugar de vida e trabalho, o espaço geográfico é o mesmo que o espaço social. A busca de uma definição universal para o conceito, válida para qualquer tempo não é possível, porque a própria mudança histórica e os progressos científicos demandariam novas definições. O espaço é, portanto, o conjunto de relações sociais que são o testemunho do passado e do presente,

[...] e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante dos nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções. O espaço é, então, um verdadeiro campo de forças cuja aceleração é desigual. Daí porque a evolução espacial não se faz a mesma em todos os lugares (SANTOS, 1986, p. 122).

Tangencialmente, faz-se necessário abordar a concepção de tempo para abordarmos a ideia de lugar. Para o autor, o tempo deve ser considerado como uma dimensão do espaço. Ao campo de forças que compõe o espaço, o tempo compartilha da mesma importância como modelo explicativo. Ambos, tempo social e espaço social são mutuamente influentes, de forma relacional.

O espaço é construído a partir da acumulação desigual de tempos. O tempo deixa marcas no espaço, resíduos dos processos históricos, que se se superpõem. Os elementos que compõe uma determinada paisagem não são necessariamente sincrônicos. Cada lugar é, portanto, formado por elementos de diferentes idades, por meio de processos distintos, que são eles mesmos históricos. Assim, “o lugar é, pois, o resultado de ações multilaterais que se realizam em tempos desiguais em cada um e em todos os pontos da superfície terrestre” (SANTOS, 1986, p. 211).

As relações que se podem estabelecer em relação ao conceito de espaço, tal como estabelecidas por Milton Santos e os espaços representados pela ficção só podem ser feitas de forma oblíqua. Preocupado em estabelecer a distinção do espaço é um fato social ou, na sua visão, uma construção do espírito, mediada pelos sentidos, o autor escolhe a primeira. Se considerado

uma matéria da percepção, o espaço poderia ser considerado um mero reflexo da sociedade, na medida em que os indivíduos interagem com aquilo que lhe são externos. Na sua leitura de Hegel, o espaço se apresenta ao mesmo tempo em que os objetos da natureza são transformados pelo espírito em Ideia. Para outros autores, que se filiam a corrente filosófica estabelecida por Kant, o espaço é posto como uma projeção da sociedade, um reflexo. Nessa perspectiva, o espaço se torna uma espécie de quadro em branco, no qual as outras estruturas, outras instâncias, são sintetizadas (SANTOS, 1986).

O espaço é para o autor uma coisa dotada de propriedades no mundo real. A partir de Durkheim, o espaço é um fato social, capaz de interferir na vida dos indivíduos. É, portanto, uma realidade objetiva, se impõe aos sujeitos. A percepção do espaço é distinta da objetividade. Em outras palavras, a representação do espaço não se confunde com sua concreitude. Assim, “em última análise, a realidade de uma cidade, de um campo cultivado, de uma rua, é a mesma para todos os indivíduos” (SANTOS, 1986, p. 128). Dessa afirmação conclui que a percepção e as sensações não podem servir para um conhecimento da realidade espacial. Nesse sentido estabelece uma cisão da possibilidade de uma representação do espaço que gere um conhecimento distinto daquele validado pela ciência. O espaço possui suas determinações próprias acima do indivíduo. O espaço é um elemento da sociedade, que ao mesmo tempo determinante e determinado por ela.

Ao negar ao espaço representado a mesma categoria de verdade do espaço real, Milton Santos coloca uma dificuldade na leitura do espaço ficcional. É a mesma objeção apresentada em relação à geografia da percepção, que sugere que cada indivíduo possui uma maneira específica de apreender o espaço. Pode-se atribuir essa clara diferenciação ao objetivo de estabelecer um corpo coerente da disciplina. Desse modo, o autor enfatiza o caráter de verdade do espaço. Nesse sentido, o espaço é irreduzível a um objeto ou a uma representação, é uma estrutura que se distingue dentro do tecido social. Por outro lado, a ênfase nas estruturas sociais, a práxis coletiva, ignora o simbólico, que mesmo que não possua a materialidade das estruturas econômicas, do trabalho e de classe social, possuem relevância na construção do imaginário e da cultura imiscuída nas sociedades.

No entanto, e, apesar dessa insistência no estabelecimento de uma barreira entre o espaço real e a sua representação, o conceito é um ponto de partida sugestivo para se pensar nessas questões. É esse espaço construído e construtor da ação humana, que servirá para a busca de um entendimento em relação às obras literárias. Espaço como campo de forças das relações

sociais. Não apenas como dado fixo, uma paisagem estática, um cenário inerte. Afinal, como afirma o próprio Milton Santos (2006, p. 66) em obra posterior,

Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima.

Michel de Certeau, historiador francês, apresenta uma concepção de espaço que se aproxima da posição adotada por Milton Santos. Para ele o espaço é construído pelas relações humanas em movimento. Nesse sentido, é a partir dessa definição que o conceito de espaço se distingue do de lugar. O lugar seria nessa perspectiva “uma indicação de estabilidade” (CERTEAU, 2007, p. 201). Enquanto isso, para Certeau, o espaço passa a existir quando se considera o tempo e o movimento. O espaço é então um efeito, produzido pelas operações que o orientam. Desse modo,

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. Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio” (CERTEAU, 2007, p. 202).

Se o espaço é, portanto, formado pelos fluxos do movimento que por definição são rápidos e fugazes, como é possível pensar nesse conceito no âmbito da literatura? A literatura seria capaz apenas de descrever os lugares, em uma operação meramente estática? Para Certeau, (2007, p. 203), as operações humanas transformam os lugares em espaços, organizando por meios dos relatos os “jogos das relações mutáveis que uns mantém com os outros”. Essas operações podem ser analisadas, construindo uma tipologia desses relatos. No entanto, essa possibilidade é questionada por autores como Doreen Massey (2008), já que segundo ela, essa operação não seria capaz de transformar o lugar em um espaço dinâmico.

2.4 Representar o espaço?

Doreen Massey (2008) propõe uma visão alternativa em relação ao conceito de espaço. Parte da constatação de que o significado do conceito

é constantemente esvaziado, retirando sua efetividade existente no mundo real, sua dimensão política. Ela dedica uma boa parte do seu estudo para discutir as relações do espaço com a representação. Como no pensamento de Milton Santos, ela impõe uma barreira entre o espaço e a sua atribuição de significado. O espaço é, segundo a autora, muitas vezes subjugado ao textual (MASSEY, 2008). A esse argumento se soma a uma concepção temporal, que reduz o espaço ao estático e o tempo ao movimento, *locus* da mudança. Além disso, o conceito de espaço é construído a partir do tempo, tornando-se dessa forma um mero resíduo, o negativo da dimensão temporal.

Para os autores que pensam o tempo, como Bergson e Laclau, o tempo é a dimensão do irrepresentável, e o espaço do estático, logo da representação. O tempo, visto como um continuum é impossível de ser reduzido a uma série de instantes estáticos. A estase, fixidez é transferida ao espaço, enquanto o tempo se mantém fluindo no domínio da duração. Nesse sentido a tentativa de dividir o indivisível se transforma em um processo de espacialização do tempo. O argumento constrói, portanto, a ideia do processo de espacialização como equivalente ao de representação. A analogia se funda na ideia de que as narrativas capturam inevitavelmente a irrepresentável dinâmica da “vida real” ao serem postas no papel (MASSEY, 2008, p. 50). Ao representar o mundo, o tempo é especializado, congelado. O espaço é visto, então, como uma contenção do tempo. Assim, a autora pretende questionar essa concepção,

Para começar, notem que há duas coisas acontecendo aqui: primeiro, a questão de que a representação, necessariamente, fixa e, portanto, amortece e deprecia o fluxo da vida; e segundo, que o processo desse amortecimento é o espaço. À primeira proposição eu não me oporia inteiramente, apesar que a forma na qual ela é usualmente expressa estar, atualmente, sendo modificada. No entanto, parece-me que não há nenhuma defesa para a segunda proposição: a de que existe uma equivalência entre espaço e representação (MASSEY, 2008, p. 52).

Depreende-se, portanto, que a representação é justamente a esfera do estático. Desmontar a associação entre os dois termos, tão incrustados na filosofia ocidental é dar ao espaço o domínio da fluidez. Nesse sentido, o argumento da autora se concentra em advogar que o espaço e tão irrepresentável quanto o tempo. Para devolver o espaço para a sociedade e para a vida real, Massey (2008) prefere questionar a ideia de representação como espaço, negando a representação ao invés de uma articulação possível entre

os dois conceitos. Ao identificar, corretamente, a crise da representação e da ideia de mimese da vida real, a autora escolhe adotar uma postura de negação da representação pelo risco de tirar a liberdade do espaço.

Mesmo certas correntes renovadoras da teoria social do século XX, como o estruturalismo e a desconstrução, que se apropriaram do espaço, o fizeram sob o prisma da imobilidade e da sincronia. Porém, se algum mérito tiveram de por em primeiro plano o espaço, o fizeram transformando-o em negação do tempo. O pensamento estruturalista, ao confinar o espaço na sincronidade, manteve uma oposição binária do espaço em relação ao tempo, negando a possibilidade do novo e de abertura ao político (MASSEY, 2008).

O pós-estruturalismo, e em especial a filosofia de Derrida reconhece a importância do espaço, e não o constrói como negativo do tempo. A ideia de *différance* é um conceito tanto espacial como temporal (MASSEY, 2008). No entanto, a autora faz ressalvas a esse pensamento, por considerá-lo excessivamente preso ao texto. Nesse sentido, o pensamento de Derrida parece ser incapaz de perceber, segundo a autora o que está além do texto. Até a ideia de espacialização, que é associada à construção da identidade em relação à alteridade, é vista como insuficiente aberta ao exterior (MASSEY, 2008). A imaginação da multiplicidade e da diferença seria construída a partir de uma estrutura exterior debilitada, que é “dependente de alguma coisa definida como um ‘Outro’” (MASSEY, 2008, p. 85).

A representação é, portanto, para a autora o aprisionamento do espaço. Concebê-lo por meio de recortes inertes do tempo, de forma fechada, é subjogá-lo. A verdadeira relevância do espaço é a das “multiplicidades coetâneas de outras trajetórias e a mentalidade aberta de uma subjetividade especializada” (MASSEY, 2008 p. 95). Essa característica resgataria a dinamicidade do espaço, em sacrifício da representação.

A relação que a autora estabelece em relação aos mapas pode ser uma possível via de acesso para leituras do espaço inscritas em narrativas de ficção. Sendo os próprios mapas representações da realidade, que nunca serão equivalentes ao território, não é preciso necessariamente se prender a uma leitura limitada. Contrapondo a isso, pode-se pensar em mapas “que deixam aberturas para algo novo” (MASSEY, 2008, p. 163). É uma leitura que apenas sugere uma associação entre espaço e representação, apesar de vista como uma “armadilha” (MASSEY, 2008, p. 159).

Nesse sentido, repensando-se o conceito de representação, não nos termos propostos por Massey e Santos, que o opõe a realidade, não possuindo vida, pode-se valer do conceito de espaço articulado por esses

autores nas narrativas de ficção e, por consequência, na coleção “Amores Expressos”. Visto como tão desafiador quanto o tempo, o espaço que:

[...] nos apresenta o social em seu mais amplo sentido: o desafio da nossa inter-relacionalidade constitutiva – e, assim, a nossa implicação coletiva nos resultados dessa inter-relacionalidade, a contemporaneidade radical de uma multiplicidade de outros, humanos e não-humanos, em processo, e o projeto sempre específico e em processo das práticas através das quais essa sociabilidade está sendo configurada (MASSEY, 2008, p. 274).

O desafio passa, portanto, em entender a interrelacionalidade também como uma característica presente na representação do espaço na literatura. É essa hipótese que este trabalho tenta perseguir.

2.5 Repensar a Representação

Para poder pensar os espaços presentes na literatura faz-se necessário abordar a questão da representação. É um debate tão prolífico quanto o da argumentação a respeito do espaço e possui um longo percurso em torno da questão na história da teoria da literatura. Assim, a leitura proposta pretende apresentar alguns pontos que serão úteis na argumentação posterior.

O romance incorporou, desde a sua origem, as concepções de tempo e de espaço advindas da era moderna. De fato, é impossível desvincular exatamente a noção de individualidade advinda do sujeito moderno e o surgimento desse gênero literário. Em sua constituição, o romance participa daquela mudança fundadora do pensamento moderno que se expressa na filosofia de Descartes e Locke de que é possível para o indivíduo, por meio de seus sentidos, alcançar a verdade por si mesmo.

Em contraste com a tradicional ênfase dada aos valores universais, o século XVIII vê o conceito de particularidade ganhar proeminência. Segundo Watt (2010, p. 13), o romance refletiu com mais vigor essa ruptura. Não é pela fidelidade a certos modelos formais estabelecidos pela história ou pela tradição que as narrativas romanescas passam a ser avaliados, e sim por sua originalidade, pela ruptura. A partir daí, os enredos podem ser construídos sem necessariamente se apoiar em exemplos da antiguidade ou do mito.

As noções de tempo e espaço são radicalmente novas na forma do romance, portanto, em relação à tradição antiga. A concepção do sujeito como ser histórico, no qual o tempo exerce uma influência decisiva,

é intrinsecamente associada ao pensamento e ao gênero literário em transformação. O personagem do romance vive em um tempo específico, determinado. A descrição dos espaços particulares, determinados, é uma característica que conjuntamente com o tempo confere ao personagem e aos lugares descritos uma riqueza de detalhes até então inédita, dando-lhes uma existência mais concreta na narrativa. De acordo com Watt (2010, p. 35),

Há diferenças importantes no grau em que as diferentes formas literárias imitam a realidade; e o realismo formal do romance permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada em um contexto temporal e espacial que outras formas literárias.

Para Watt (2010), a questão do realismo formal serve para diferenciar a arte romanesca das que a precedem. É uma convenção com o objetivo de evidenciar procedimentos narrativos comuns ao romance. É, no entanto, no aspecto imitativo do realismo que os detratores do conceito de representação concentram seus argumentos. Com efeito, certas concepções realistas alimentaram a ilusão de uma correspondência fiel entre ficção e realidade, que só alimentam a rejeição a *mimesis*.

Luiz Costa Lima (2000) propõe um olhar renovado em relação ao conceito de *mimesis*, ou da representação. Seu pensamento é essencial para reconsiderar o conceito não associado à ideia de imitação da realidade, que tira a vida do seu objeto, acusação reiterada feita por Milton Santos e Doreen Massey, para os quais o conceito de espaço só ganharia plena autonomia se desvencilhasse dele.

Para isso, Costa Lima (2000, p. 166) recorre a uma leitura particular de Kant, em especial da Terceira Crítica, “com o explícito propósito de introduzir uma ruptura: convertê-la em uma das bases fundamentais para se repensar a *mimesis*”. A forma encontrada pelo autor para penetrar nessa questão é partindo para uma investigação do sujeito kantiano. Desse modo, é possível discutir a experiência estética sem cair na emboscada de se pensar *mimesis* de forma simplista.

Como já mencionado, a concepção clássica da experiência humana como sendo unificada, solar e estável sofre um abalo com o advento da modernidade. O sujeito, na formulação de Costa Lima (2000, p. 178), apresenta-se como “fraturado”, e em Kant se apresenta tanto a enunciação do fato como a sua própria encarnação. É na experiência artística que se manifesta mais fortemente a individualidade do sujeito e, por conseguinte, da sua relação subjetiva com o mundo.

O pensamento kantiano prenuncia uma forma de compreensão do mundo, que não é contido pelo conceito de finalidade, que se estende além da racionalidade “científica” (LIMA, 2000, p. 171). Ao negar uma visão mecanicista do mundo, abre espaço para aquilo que está além de um entendimento, que muitas vezes é “incapaz de oferecer respostas” (LIMA, 2000, p. 171). A imaginação, que opera na apreensão do juízo de gosto da categoria do “belo”, poderia ser como capaz de preencher esse espaço, ao produzir uma forma própria de entendimento, produtiva na capacidade de dar um sentido (LIMA, 2000, p. 176).

A experiência estética é capaz de produzir um tipo de presença na ausência, por meio da representação-efeito, uma resposta diante do belo ou sublime (LIMA, 2000). Na arte, de forma não exclusiva, a representação-efeito tem uma função estrutural (LIMA, 2000). Ela é construída a partir do trabalho do receptor nos interstícios do objeto artístico. Assim,

[...] na medida em que tudo que a obra de arte contém emigrou da realidade, a sua privação não equivale a ausência de realidade, mas sim à sua metamorfose. Essa metamorfose se cumpre precisamente pela representação-efeito. Ela é impossível sem o olho da mente que converte em visível os vazios que ali estavam em estado de latência (LIMA, 2000, p. 202).

A partir dessa contextualização é possível abordar a reinterpretação da ideia, de *mímesis* proposta por Luiz Costa Lima (2000). Desse modo, e ultrapassando o conceito como de mera imitação, deve-se assinalar que na *mímesis* operam as variáveis da semelhança e da diferença (LIMA, 2000). É, paradoxalmente, nos filósofos clássicos, desde os pré-socráticos a Aristóteles que Costa Lima busca apoio para esse resgate do conceito. A *mímesis* era compreendida não apenas como a ideia de semelhança a natureza, mas também pela diferença em relação ao referente. Porém, a segunda acepção acabou sendo obscurecida pela ideia conservadora, segundo o autor, da *mímesis* como semelhança.

Conciliando o sujeito fraturado com a ideia de *mímesis*, o autor constrói as bases da renovação do conceito. O sujeito possui importância fundamental, uma vez que só se opera a *mímesis* a partir de seu horizonte de expectativa. Desse modo, a representação exige mais do leitor, entendido como receptor ativo em relação à obra. O sujeito passa a ser a “fonte” da operação, e não a obra de arte. A representação passa a ser um “fenômeno comum a criadores e receptores” (LIMA, 2000, p. 278).

A ideia de que a arte é autônoma da realidade, de que ela não mais representa o mundo ao seu redor provoca uma espécie de niilismo, que nega a possibilidade de mimesis. Além disso, Costa Lima (2000) propõe a reconexão da arte em relação à realidade, superando a autonomia idealizada do fazer artístico, do gênio puro do autor na sua criação, desligada do mundo exterior. Não é mais capaz de prescindir do sujeito, já que a obra artística não pode subsistir fora da relação com o próprio sujeito, mesmo fragmentado (LIMA, 2000).

Ultrapassando, portanto, a acepção clássica da mimesis, como imitatio, recuperam-se as possibilidades da relação da obra de arte com a realidade. Sendo assim, *mimesis* e mundo são coisas inseparáveis (LIMA, 2000). A representação não se confunde com aquilo que é representado, não é um símile do mundo. Mas provoca no sujeito um efeito que não pode ser desconsiderado, incorporando-se à realidade. Desse modo,

Rua de mão dupla, a *mimesis* não só tira do mundo mas lhe entrega algo que não tinha. Que substancialmente continuará não tendo mas que, nem por isso, deixará de incorporar. Ao fazer ver de outra maneira, ela reconhece a existência do que dela não depende; ao mesmo tempo, provoca o conhecimento do que, sem ela, não seria obter (LIMA, 2000, p. 328).

Sem deixar de observar a ironia para o argumento proposto em relação ao espaço, em especial em Massey (2008), é a partir de uma reflexão que parte do tempo que Paul Ricoeur pensa a relação entre representação e narrativa, entendida como ficção e também com a História. Porém não é apenas na relação da dimensão temporal que a mimese se manifesta, mas em um percurso que parte daquilo que precede a composição poética até a recepção no leitor da obra artística, reintegrando-se ao mundo.

A Poética de Aristóteles e as Confissões, de Santo Agostinho, são o ponto de partida para a hipótese de que a narrativa e o tempo são duas metades do mesmo problema. A apropriação do tempo pela experiência humana é feita apenas, para Ricoeur, se construído de forma narrativa, ou seja, “o tempo se torna humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (RICOEUR, 2012, p. 9).

Porém, a reflexão a respeito do tempo só interessa nesse ponto do estudo a partir da relação que este só é apropriado pela linguagem. É pela linguagem que nos apropriamos do tempo, o passado pela rememoração e o futuro pela previsão. O presente apresenta dificuldades ainda maiores.

A definição, ainda que frágil, para Agostinho é a ideia do “tríplice presente” (RICOEUR, 2012, p. 23). A essa definição incompleta se agrega o problema da medida do tempo, “o enigma da extensão de uma coisa que não tem extensão” (RICOEUR, 2012, p. 31). Para essa aporia, Agostinho apresenta a ideia de distensão do espírito, posto que a percepção do tempo é uma característica humana, se manifestando no sujeito e não a partir de algum referencial externo a ele.

É abordando Aristóteles, que Ricoeur penetra diretamente nos meandros da *mímesis*. A tessitura da intriga (*mýthos*), o inverso da distensão do espírito de Agostinho, é o conceito chave para o filósofo grego, chave para a compreensão da atividade mimética (RICOEUR, 2012). A poética é a arte de compor intrigas, a representação da ação. A *mímesis*, entendida por Ricoeur e Costa Lima, e a presente em Aristóteles não se confunde com a mera imitação. Assim, “a imitação ou a representação é uma atividade mimética na medida em que produz algo, ou seja, precisamente o agenciamento dos fatos da composição da intriga” (RICOEUR, 2012, p. 61).

Desse modo, é possível articular a correlação entre tempo e a atividade de narrar, esboçadas nos dois parágrafos anteriores. A *mímesis* pode ser pensada, de acordo com Ricoeur, em três momentos distintos, mas complementares, denominados I, II e III. É um percurso percorrido pelo leitor, que estabelece a sua relação com o texto.

A *mímesis I* define-se por ser formada pelos elementos simbólicos e culturais do mundo, e precede a composição poética. Parte de um domínio dos códigos de determinada cultura, uma primeira mediação entre o mundo e o sujeito (RICOEUR, 2012). Faz parte de um quadro conceitual e simbólico na qual qualquer narrativa irá se inserir, é uma pré-compreensão antes do texto, comum entre o autor e o leitor (RICOEUR, 2012).

A *mímesis II* tem o papel de mediadora na atividade mimética. É parte do “reino da ficção”, a própria criação portadora da “literalidade”. A narrativa, portanto, põe ordem a discordância. Nesse sentido, a *mímesis* entendida como narrativa ordena os acontecimentos em uma lógica, organizando elementos heterogêneos e promovendo a sua síntese, ou seja, dando inteligibilidade a eles (RICOEUR, 2012).

Por fim, a *mímesis III* é o percurso construído pelo leitor, na medida em que estabelece sua relação com a narrativa. Pode-se articular essa etapa com a representação-efeito descrita por Costa Lima anteriormente. É onde o pensamento de Ricoeur se aproxima da teoria da recepção. A transição da *mímesis II* para a III, pelo ato de leitura é onde fica mais clara a relação entre o

mundo e a narrativa. É o leitor que opera a transição da linguagem para o que está do “lado de fora”, o extralinguístico. Desse modo, o círculo hermenêutico formado pela mimesis. Em síntese,

Por um lado, os paradigmas aceitos estruturam as expectativas do leitor e ajudam-no a reconhecer a regra formal, o gênero ou o tipo exemplificados na história contada. Fornecem as linhas diretoras para o encontro entre o texto e seu leitor. Em suma, são eles que regem a capacidade que a história tem de se deixar acompanhar. Por outro lado, é o ato de ler que se junta a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser acompanhada. Acompanhar uma história é atualizá-la em leitura (RICOEUR, 2012, p. 131).

Em sua relação com as obras o leitor pode se apropriar de forma passiva ou criativa. A partir das referências adquiridas pelas obras literárias, amplia o seu horizonte de existência, o que significa que a obra de arte não está contida em si mesma, ela passa a ter uma existência no mundo. No diálogo entre o texto e o mundo, mediado pelo leitor, o extralinguístico está tanto na relação operada pelo leitor ao ler um texto, quanto no sentido inverso, quando as referências adquiridas pelos textos influem na sua experiência cotidiana (RICOEUR, 2012).

Amplia-se, portanto, o movimento de reabilitação da mimesis, entendida como representação, no sentido de estabelecer sua conexão com o espaço tal como campo de relações sociais, dinâmico e aberto. Assim, foi necessário construir um conceito de representação não como oposta a realidade, sem vida, mas constituinte da própria tessitura do mundo.

Com efeito, ao reavaliar a representação, busca-se uma relação ativa desta com a realidade. É na articulação dos elementos da intriga, do relacionamento estabelecido entre os fatos na narrativa que é possível partir para um reconhecimento que opera no leitor, ou seja, indo em direção da exterioridade da ficção. É no sentido tal como apresentado por Antoine Compagnon (2003, p. 131),

Assim, novamente, a *mimesis* não é apresentada como cópia estática, ou como quadro, mas como atividade cognitiva, configurada como experiência de tempo, configuração, síntese, práxis, dinâmica que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento.

De todo modo, e evitando binarismos maniqueístas, entre os argumentos a favor e contra a representação, compartilho da visão da literatura como um “entre-lugar” (COMPAGNON, 2003, p. 138). A concepção de espaço e de representação são reapropriadas a partir de uma superação da ideia de fechamento tradicionalmente associadas tanto ao texto quanto ao espaço. A leitura proposta é pensada a partir da abertura dos dois conceitos. Em outras palavras, é claro que não existe uma equivalência automática entre mapa e o território, mas isso não significa que devemos rasgá-lo. O mapa pode ajudar a visualizar possibilidades de ação na própria realidade.

2.6 Espaço e Literatura

A vinculação entre espaço e representação já sugere as linhas de ação pretendidas para abordagem da literatura. Cabe, no entanto, delineá-las de forma um pouco mais precisa. De certa forma, a perspectiva adotada é tributária de uma linhagem ligada aos estudos culturais, que toma corpo a partir da década de 1960, em especial pela ênfase na retomada da ideia de representação, como explicitado anteriormente. O espaço é pensado a partir de uma perspectiva relacional, assim como as identidades, cuja interface se encontra na alteridade, do que decorreria o seu caráter político (BRANDÃO, 2013). Busca-se evitar essencialismos e um pensamento redutor da própria literatura e do processo mimético, que levaria a uma concepção da relação arte/sociedade como espelhos um do outro, historicamente determinados (BRANDÃO, 2013).

Por outro lado, e de modo algum enveredando para o outro polo da teoria, que nega qualquer relação entre a arte e a realidade, de que a literatura que só fala de literatura (COMPAGNON, 2003), de construção tão somente linguística, pretendo estabelecer um diálogo focado em uma via alternativa. Desse modo, e como já foi sugerido, uma posição que se liga a teoria da recepção. A partir daí, o espaço “passa a ser concebido segundo um sistema, simultaneamente cultural e formal, de ‘horizontes de expectativa’, o qual define a variabilidade histórica dos significados espaciais” (BRANDÃO, 2013, p. 32).

Nesse sentido, o imaginário se torna um conceito relevante. Não apenas afirmando que a realidade contém elementos ficcionais ou que a ficção traz marcas do real. O imaginário é uma presença que dá um novo significado aos dois termos (BRANDÃO, 2013). Pensa-se em uma visada “antropológica”, não na perspectiva do campo de conhecimento formal, mas de uma forma ampla, com a literatura servindo como uma manifestação privilegiada que possa oferecer uma “autointerpretação do homem” (BRANDÃO, 2013, p. 34). Assim, sofisticam-se os termos em discussão em torno da representação,

pensando a literatura no entrecruzamento entre o textual e a realidade, que se constitui não apenas em um único fluxo da obra para o mundo, mas uma multiplicidade de vetores.

Abrem-se, por essa mirada, sugestões para o estudo de um imaginário espacial, a partir das relações estabelecidas entre a literatura e um quadro específico de natureza cultural. Desse modo,

Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada (BRANDÃO, 2013, p. 35).

Dentro das inúmeras possibilidades abertas pelo conceito de espaço, delineiam-se as perspectivas adotadas no estudo. Luiz Alberto Brandão (2013) identifica quatro abordagens presentes no estudo da literatura. Apenas como enumeração, identifica o espaço como representação, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização e o espaço da linguagem (BRANDÃO, 2013). A primeira abordagem será desenvolvida com maior vagar. Não como uma validação de uma abordagem em detrimento de outras, mas como uma escolha que possa permitir uma leitura das obras da coleção “Amores Expressos”.

A perspectiva da representação do espaço adotada aqui, como já foi explicitada antes, tenta levar a questão além da mera descrição dos cenários pelo quais as narrativas são contextualizadas. De todo modo, liga-se de forma consciente a questões ligadas à cidade e ao espaço urbano.

O próprio conceito de espaço tem se expandido na contemporaneidade. Como observa Brandão (2013), uma das vertentes dessas expansões é uma perspectiva de análise que toma como ponto de partida as distribuições espaciais. Nesse sentido, cumpre observar como o espaço é percebido pelos personagens no interior da própria narrativa. Não necessariamente esses espaços são naturalizados, como se apresentam na realidade empírica humana. Convenções podem ser obliteradas, ao pensarmos em ficção. Assim, Brandão argumenta que é exequível pensar em relações entre planos, determinados relacionalmente, possibilitando o exame dos elementos que se vincula aos personagens como espaço. Segundo o autor,

Esses elementos são: os que identificam a personagem como espaço; os que demarcam o espaço no qual a personagem se desloca

– pressuposto, assim, como espaço da “não-personagem” –; os que indicam o espaço gerado ou referido pelas manifestações da personagem; os que delineiam o espaço no qual a personagem é referida ou manifesta – o espaço, por exemplo, da fala de um narrador que relata as ações da personagem (BRANDÃO, 2013, p. 70).

Desse modo, o espaço não é uma instância dada a priori, ela é construída pelos elementos que são apreensíveis no texto, ou até mesmo atribuíveis pela leitura que se faz dele. Sendo assim, é possível pensar o espaço no texto literário como dinâmico também, uma vez que as suas manifestações são múltiplas e se relacionam com a própria percepção do leitor do texto.

2.7 Representando a cidade

Surge, então, a necessidade de uma maior clareza na caracterização da representação da cidade na literatura. Essa abordagem pode se tornar tão ou mais desafiadora, se pensarmos nas complexidades impostas na relação com o espaço impostas pela contemporaneidade.

Como observado anteriormente, os espaços descritos nos romances modernos ganharam em detalhe e particularidade, tanto quanto os demais elementos da narrativa. É interessante observar a ênfase na descrição dos ambientes com referentes calcados no mundo real, em contraposição às formas narrativas anteriores. Como assinala Ian Watt (2010), na tragédia ou na comédia o lugar era descrito tão genericamente quanto o tempo. Nos romances ingleses do século XVIII os ambientes internos e detalhes em cena que ganham atenção especial, enquanto as paisagens externas permanecem “bastante convencionais” (WATT, 2010, p. 28). No entanto, assinala o autor, nada é comparável às descrições dos espaços exteriores que irão florescer no século XIX, como em Stendhal e Balzac (WATT, 2010). As associações entre cidade e o romance já estavam lançadas,

Pois o mundo do romance é essencialmente o mundo da cidade moderna; ambos apresentam uma visão da vida em que o indivíduo se volta para as relações privadas e pessoais porque já não pode ter uma comunhão maior com a natureza ou a sociedade; e é Richardson, não Jane Austen, o primeiro romancista em que se evidenciam todas as tendências que levam a um profundo conhecer na solidão (WATT, 2010, p. 195-196).

Com efeito, a enorme modificação do estatuto da cidade moderna pós-Revolução Industrial gerou novas possibilidades para a sua representação no romance. A cidade, diferentemente dos pequenos centros urbanos medievais, possuía agora uma grande complexidade, uma experiência radicalmente nova para os seus habitantes. A metáfora da cidade como um labirinto se torna comum para os escritores e pensadores da cidade naquela época. Como observa Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 70), Simmel vê a metrópole como uma rede complexa e entrelaçada na qual “as coletividades indefinidas reúnem-se e dissolvem-se. A multidão e outras configurações do acaso na vida dos indivíduos só ganham sentido através do seu confinamento ou dispersão no espaço social”. O epicentro da cidade moderna é Paris, a partir das reformas empreendidas por Haussmann. Para Berman (2007, p. 180), “o bulevar parisiense foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional”.

No entanto, a cidade como um sistema complexo e auto-organizado ainda não havia se cristalizado no imaginário dos romancistas que tentaram representá-la nos primórdios do realismo. Na nova experiência urbana do século XIX, o paradigma romanescos – como nos romances de Jane Austen, por exemplo – até então se especializara em interação entre indivíduos ou grupos familiares interligados e não entre estranhos, regidos pelo “acaso” (JOHNSON apud MORETTI, 2009, p. 867). A experiência da metrópole se tornara um desafio para a estrutura tradicional do romance, por que

A própria cidade se tornava protagonista ativa, personagem dotado de todas as nuances e potencialidades mutáveis de um herói literário. A cidade, porém, não era uma pessoa, e sim uma coletividade: um sistema de relações humanas com forma coerente e duradoura. A cidade, era causa e efeito de seus habitantes-personagens: as ações deles criavam a cidade, e esta, por sua vez, influenciava o comportamento deles (JOHNSON apud MORETTI, 2009, p. 868).

A complexidade da experiência urbana pode ser observada por duas perspectivas diferentes. Em primeiro lugar como excesso de estímulos, sobrecarga dos sentidos, confusão e desorientação. Nesse sentido, a metáfora da Torre de Babel é bastante apropriada: “aí não se percebem formas definidas, contempla-se uma contínua massa amorfa, o todo caótico” (GOMES, 1994, p. 81). Por outro lado, a ideia de complexidade pode

ser associada à própria organização interna das cidades, como um todo que predomina sobre o indivíduo (JOHNSON apud MORETTI, 2009). A cidade funciona como um sistema auto-organizado no qual milhares de indivíduos formam uma espécie de “superorganismo”. É o espaço formado pelas relações sociais, como observara Milton Santos (1986).

Os fluxos das calçadas possuem especial importância na organização da cidade. A vida das cidades se dá pela interação entre os muitos atores, que dão ordem à superestrutura. Como Jane Jacobs estudou, a cidade se organiza de baixo para cima (JOHNSON apud MORETTI, 2009). As possibilidades abertas para o encontro casual entre estranhos é apenas uma dentre as externalidades positivas causadas por esse sistema, porém possuem papel fundamental. O que alguns autores, como Dickens ou Flaubert notaram foi que “o que acontece, acontece por causa da rua” (JOHNSON apud MORETTI, 2009, p. 873).

O modo de representar a cidade se tornou um problema formal para os escritores. Se nos romances estudados por Ian Watt, como os de Richardson, o que guiava o enredo eram os problemas de comunicação (uma carta extraviada ou uma resposta que demora a chegar), em Dickens as histórias se desenrolavam porque os elementos entram em choque entre si. Na cidade, encontros aparentemente casuais fecham elos de cadeias de associações que unem geralmente elementos familiares dispersos. Porém, em Dickens, esses elementos seguem uma ordem explícita ditada pela trama, em lances meticulosamente arquitetados (JOHNSON apud MORETTI, 2009).

Foi Flaubert que, nas palavras de James Wood (2011, p. 47), “estabeleceu o que a maioria dos leitores e escritores entende como narrativa realista moderna, e sua influência é tão grande que se faz quase invisível”, a representação da cidade toma uma nova direção. A solução encontrada por Flaubert é radicalizar as possibilidades surgidas da cidade moderna. Os encontros entre os personagens, ou a sua relação entre os elementos urbanos parecem ter sido governados pelo acaso. Assim, “tem-se a impressão de que Flaubert poderia ter arrastado seus personagens para qualquer lado, criando uma história completamente diferente [...] mesmo assim, o romance seria tão coerente como agora” (JOHNSON apud MORETTI, 2009, p. 879). É a intenção do autor que dá a ideia de casualidade, pela explosão de inúmeros detalhes que não são relevantes para a continuidade da história. Gerando o “efeito de real”, descrito por Roland Barthes.

Esse procedimento, levado ao extremo por alguns autores do século XX, como Virginia Woolf ou André Breton, tornou-se uma “celebração do acaso”, deixando o vínculo entre os personagens e o espaço urbano esmaecido,

segundo Steven Johnson (JOHNSON apud MORETTI, 2009, p. 883). Guardam, no entanto, a presença do espaço urbano nas narrativas de ficção que se estendem até a contemporaneidade. Como observa Beatriz Sarlo (2014, p. 140),

A cidade escrita pode ter como referência cidades reais. Bem se sabe que a cidade foi o espaço característico do realismo e do naturalismo, que a pressupunham mesmo que não a representassem como cenário, mas lá estava ela como horizonte desejável ou círculo infernal. E é uma obsessão da literatura do século XX e da que está sendo escrita hoje. A cidade real faz pressão sobre a ficção por sua força simbólica e seu potencial de experiência, mesmo em textos que não se ocupam deliberadamente dela.

Mais do que um modo ordenador de narrativas, a cidade também pode ser, como observa Regina Dalcastagnè, um espaço de exclusão. A intensa urbanização observada na sociedade brasileira de meados do século XX e que ainda provoca reflexos em torno de inúmeros problemas advindos desse processo, não deixou de ser representada na literatura brasileira. O espaço passa a ser constitutivo dos personagens. Analisando romances publicados dos anos 1970, entre as várias leituras possíveis da cidade, também é possível vê-la como um espaço de ausências, de segregação e de anulação de pontos de vista (DALCASTAGNÈ, 2003).

Os personagens se deslocam pela cidade armada como um cenário teatral, seguindo os fluxos possibilitados pelas calçadas e ruas, capazes de gerar encontros inesperados. É possível traçar um mapa desses deslocamentos, porém este só pode ser fragmentado, como é a própria representação da cidade, com espaços vazios, preenchidos pela imaginação do leitor (DALCASTAGNÈ, 2003). No entanto, em alguns romances de João Gilberto Noll ou de Sergio Sant'Anna, até mesmo esses encontros com o outro se torna impossível. A velocidade dos deslocamentos – tornados possíveis pelos modernos meios de transporte – torna quase irreal qualquer contato com o outro, na tentativa de representar esse processo, as personagens surgem com suas identidades embaralhadas ou até mesmo apagadas (DALCASTAGNÈ, 2003).

Por outro lado, não são todas as personagens que podem experimentar a mobilidade praticamente irrestrita. O processo observado por Doreen Massey (2008), de diferenciação social da experiência da compressão do espaço-tempo, também é observado em algumas narrativas, como em Carolina Maria de Jesus, ou em Paulo Lins. Seus personagens são confinados

em certas áreas específicas do tecido urbano. Cidades dominadas por poucos, a sensação de aceleração da modernidade é restringida a quem pode pagar por ela. Alguns são impedidos de circular por suas condições econômicas e/ou sociais. Certos espaços são restritos, sobrando para os pobres os restos e as margens (DALCASTAGNÈ, 2003). A literatura pode dar a ver parte da violência urbana tão comum nas metrópoles brasileiras.

A representação da cidade na literatura também pode ser observada por aquilo que está ausente. A representação da mulher no espaço público da cidade brasileira é uma dessas ausências. Geralmente, a perspectiva feminina fica restrita ao ambiente privado da moradia, ou ainda do quarto de empregada (DALCASTAGNÈ, 2003). A constatação das ausências das mulheres e de outros tantos grupos sociais nos espaços urbanos, nos fazem refletir sobre a questão da representação na literatura. Capaz de oferecer certos vislumbres da realidade social mais profunda é impossível negar a sua vitalidade.

As cidades oferecem múltiplas possibilidades de leitura. Com efeito, como observa Renato Cordeiro Gomes (1994), a associação entre a matéria da literatura, o texto e a cidade é uma metáfora comum. A cidade não é um texto, mas formado por infinitos discursos, cuja leitura é impossível de ser determinada com absoluta clareza, ou uma interpretação única. Desse modo, só pode ser aproximativa:

O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre realidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade se torna um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade (GOMES, 1994, p. 24).

A percepção da cidade inscrita na ficção está, portanto, sempre no entrecruzamento entre o modo no qual o espaço urbano é representado e nas leituras que se fazem dele. Nesse sentido, ela é incompleta e fragmentária, como observa Regina Dalcastagnè (2003, p. 39),

[...] uma vez que suas cidades não se apresentam por inteiro, deixam intervalos, vazios que o leitor preenche com o repertório adquirido no contato com outras formas de representação – cinema, televisão, guias turísticos etc. -, inclusive representações de outras cidades, existentes ou não. Ou seja, a cidade que começa a ser delineada, de

modo esparso e fragmentário nesses romances, só pode se erguer de fato no processo de leitura.

Partindo dessa concepção, reconectam-se os dois pontos enunciados no início deste estudo: Espaço e a representação. O espaço está longe de ser um conceito estático, apenas uma paisagem amorfa no qual apenas reflete os acontecimentos sociais, um mero palco, no qual é o tempo o ator principal. Que contrariando essa posição tradicional, o espaço possui a própria fluidez, construída pela interação social, um campo de forças ou uma teia de relações que são construídas historicamente.

Opondo-se à posição geográfica que constrói a concepção renovadora do conceito de espaço, a representação não retira a sua vitalidade. Por meio de um conceito de *mimesis* atualizado, é possível pensar na representação não como mera imitação do real, mas que se relaciona com ele, construindo um imaginário constantemente transformado pelas relações que os leitores estabelecem com os textos.

Além disso, a cidade representada na literatura é o lócus privilegiado pelo qual a relação entre o espaço e o mundo social pode ser observada, partindo-se dessas concepções prévias. Os dois polos do binário espaço-representação têm na cidade uma possibilidade de observação e discussão.

A esses dois conceitos relacionados conjugam-se as ideias de identidade e de alteridade, uma vez que a leitura pretendida se refere a cidades estrangeiras. Pensadas de forma relacional, permitem entrever tanto a visão do estrangeiro a partir do ponto de vista do escritor brasileiro, quanto pelo modo inverso, um olhar sobre a nossa própria identidade. Como Renato Cordeiro Gomes (1994) observa na leitura de *As Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino, o viajante Marco Polo sempre se refere a uma cidade subjacente que nunca é nomeada. De todos os lugares fantásticos que Polo nomeia, Veneza nunca é objeto de suas conversas com Kublai Khan. No diálogo entre os dois, o imperador questiona Polo por esse fato, que então responde:

- Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza.
- Quando pergunto das outras cidades, quero que você me fale a respeito delas. E de Veneza quando pergunto a respeito de Veneza.
- Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira, que permanece implícita. No meu caso trata-se de Veneza (CALVINO, 2006, p. 82).

Será que, mesmo em uma reflexão a respeito da representação da cidade estrangeira na ficção, teremos a imagem da cidade de origem implícita? É salutar ter essa questão sempre em mente ao falarmos sobre as outras cidades.

FIGURAÇÕES DA CIDADE ESTRANGEIRA

3.1 Partir do Brasil

Por que viajar para uma cidade desconhecida, fora de seu país de origem, um lugar estranho? Qual é a motivação para o sujeito sair de seu lugar de origem, de suas relações familiares, sociais e embarcar para um lugar onde não possui esse tipo de relações, onde muitas vezes desconhece a cultura e a língua? Nos romances selecionados da coleção a temática da partida é desenvolvida por diferentes perspectivas.

Cordilheira, terceiro romance de Daniel Galera, tem como protagonista Anita, uma escritora brasileira que considera sua carreira encerrada. Toda a trama se passa a partir do momento que ela embarca no avião para Buenos Aires e, por meio de recursos a suas lembranças, narra as sua trajetória de fuga do Brasil e de sua vida estabelecida em São Paulo. Anita é uma narradora habilidosa, tem o domínio da palavra escrita. O fazer literário é essencial para *Cordilheira*. Toda a história gira em torno da literatura, desde o motivo que leva Anita a Buenos Aires, até o seu envolvimento com os demais personagens da trama, também escritores.

A protagonista se sente desconfortável com a imagem que mantém de escritora, um destino determinado e imutável. Segundo ela, todos “pensavam que uma menina que ganha um par de prêmios literários mais ou menos importantes aos vinte e cinco anos jamais poderia deixar de escrever” (GALERA, 2008, p. 16). Não se reconhece mais no único livro que escreveu, chamado *Descrições da Chuva*, que narra a história de uma adolescente que se apaixona por um homem mais velho, inspirada em sua própria experiência pessoal. A agora ex-escritora, “queria expressar coisas que não

sabia bem o que eram, queria imaginar uma vida em que houvesse uma mãe” (GALERA, 2008, p. 47). O romance renegado parece pertencer a outro momento da relação da personagem com a literatura, no qual era possível imaginar uma existência alternativa, capaz de preencher uma ausência por meio da ficção.

No entanto, justamente ao ser convidada para o lançamento da tradução do livro na Argentina, é que a personagem vê a oportunidade de uma guinada radical. O suicídio de uma de suas amigas, Alexandra, é apenas o estopim para aceitar o convite e passar algum tempo sozinha em Buenos Aires. Naquela cidade, poderia realizar o seu desejo de maternidade, de “ser a mulher de um homem” (GALERA, 2008, p. 27), coisa que o seu namorado Danilo reluta em ser. Em conjunto com a compulsão de engravidar, a relação da personagem com a literatura na figura de um grupo de escritores são os temas do livro.

O romance de Sérgio Sant’Anna, intitulado simplesmente como *Livro de Praga – narrativas de amor e arte*, tem a criação literária como um eixo ainda mais evidente que no romance de Galera. É explícita a vinculação do narrador, Antônio Fernandes, escritor brasileiro que participa de um projeto em tudo muito semelhante ao “Amores Expressos”, inclusive nas cidades escolhidas. Assim, a razão da viagem à capital da República Tcheca é um convite para participar de “um projeto privado que envia escritores a várias cidades do mundo, como Pequim, Tóquio, Cairo, fora as de sempre, Berlim, Paris, Nova York para escreverem histórias de amor ambientadas na cidade que coube cada um” (SANT’ANNA, 2011, p. 14). As andanças do personagem serviriam a um tipo de “pesquisa” para composição de um futuro livro que jamais será revelado ao leitor. O jogo de espelhos entre realidade e ficção se estabelece desde o início. Como nota Giovanna Dealtry (apud VIDAL; CHIARELLI; DEALTRY, 2013, p. 210).

A cada nova narrativa de amor e arte novos critérios – ou a ausência de – terão que ser acessados para que os limites entre arte e vida sejam rompidos, e a própria cidade, transformada em percurso e vivência estética, seja palco e público das sucessivas cenas narrativas.

A observação da autora é relevante no sentido em que a ruptura das fronteiras entre arte e vida se torna mais do que evidente na obra. O propósito da viagem do narrador-personagem Antônio Fernandes é o mesmo de Sergio Sant’Anna autor, sendo explorado nas narrativas. Segundo

Graciano (2011, p. 234), “ao leitor mais desconfiado é quase inevitável a sensação de embuste diante da saída conveniente do escritor (Sant’Anna? Fernandes?) a fim de honrar sua parte no contrato com a editora. Afinal, se é para escrever, por que não começar pelo óbvio?”. Possivelmente a escolha pelo “embuste” tenha sido deliberada pelo autor.

O romance publicado por Chico Mattoso, *Nunca Vai Embora*, também estabelece uma discussão relacionada à arte e representação, mas é por meio do cinema e não pela literatura que se organiza a narrativa. Renato, o protagonista e narrador tem uma vida confortável como dentista em São Paulo, porém acomodada, sem desafios e ofuscada pela presença avassaladora do seu pai, dono do consultório onde trabalha. O elemento desestabilizador é sua namorada, Camila, uma cineasta recém-formada, que deseja filmar em Havana um documentário que seria sua estreia em longas-metragens. É ela a única razão para a viagem a Cuba. Renato, sujeito extremamente passível, sabe ser impossível movê-la de seu plano e é convencido a embarcar no projeto, só restando “seguir em frente e, com o rabo entre as pernas, esperar pelo desastre” (MATTOSO, 2011, p. 14).

No entanto, a narrativa é totalmente conduzida pelo olhar de Renato oferecendo apenas a sua versão dos fatos narrados. Nesse sentido, o contraste entre os dois personagens se torna mais do que evidente. O protagonista define a si mesmo como um “covarde” (MATTOSO, 2011, p. 8), incapaz de tomar decisões próprias para sua vida. Camila, por outro lado, é transbordante de autoconfiança e sensualidade, uma “morena inverossímil” (MATTOSO, 2011, p. 9) que parece como um “milagre” (MATTOSO, 2011, p. 10) na sua vida. O relacionamento entre os dois parece improvável, não por possíveis diferenças de classe, que inexistem, mas pelas suas ocupações que os colocam em diferentes posições no espectro social. As personalidades das personagens transparecem essas diferenças de gostos. Camila é uma intelectual, apaixonada pelo cinema e suas discussões estéticas e teóricas, absorvida pelas ideias do seu filme, em “seu interesse pelo fragmento, pelo inacabado, por que todo realismo é ambíguo, e olhar é interpretar, e não existe uma imagem que não reflita uma visão pessoal sobre o mundo...” (MATTOSO, 2011, p. 14). Para Renato, essa visão é quase uma “ladainha” (MATTOSO, 2011, p. 15), que não consegue despertar o seu interesse. Era inútil para Camila tentar convertê-lo a adoração a seus “heróis cinematográficos”. O único filme que equilibrava as preferências estéticas dos dois era *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, para ela por ser um “raro exemplo de como uma estrutura clássica podia abrigar elementos

modernos”, para ele, ao contrário, “me limitava a gostar do clima da coisa” (MATTOSO, 2011, p. 15).

O projeto cinematográfico de Camila é o elemento central na narrativa e dele Renato só se apropria marginalmente. Não deixa de ser importante que a discussão a respeito do cinema também resvale no ritmo que o romance se propõe e nas questões a serem discutidas, entre elas o próprio estatuto da “verdade” da obra documental.

O envolvimento dela na produção do documentário provoca uma tensão entre os dois, até que Renato, tomado por ciúme pelo filme e pelos companheiros de produção, rompe o relacionamento. Em seguida, Camila desaparece, o que transforma a narrativa em um pastiche de romance detetivesco. Se o motivo para a viagem dos dois a Havana se concentrava no projeto de Camila, com o seu desaparecimento a presença de Renato na ilha se resume à sua busca.

Do Fundo do Poço se vê a Lua, de Joca Reiners Terron, é narrado por Cleópatra, que construiu sua identidade em boa parte inspirada na personagem de Elizabeth Taylor no filme clássico de 1963. Em sua “primeira encarnação” havia recebido o nome de Wilson, e seu irmão gêmeo idêntico, o de William. Porém, desde cedo Wilson se reconhece como mulher, sendo uma cena do filme o estopim para o seu “segundo nascimento”:

Quando Elizabeth Taylor é desenrolada junto do tapete pelo César interpretado por Rex Harrison e levanta com aquele ar de indignação de alguém que chegasse ao mundo pela primeira vez e não gostasse nadinha do que via, foi esse o momento preciso em que renasci na forma de mulher. Ou ao menos foi quando essa ideia se instilou em mim e o Egito floresceu em minha cabeça, com todo o seu esplendor rococó da Era de Ouro de Hollywood (TERRON, 2010, p. 41).

Cleópatra, narradora onisciente do romance, reconstrói por meio de flashbacks a sua infância com a sua família formada pelo pai e o tio atores de teatro e o irmão, de reduzido desenvolvimento intelectual. Uma tragédia havia separado os irmãos quando possuíam dezoito anos de idade. Só vinte anos depois, William recebe um cartão postal de Cleópatra pedindo por ajuda, e a encontrasse no Cairo. Ao chegar, ele descobre que seu irmão tornara-se mulher e está desaparecida, deixando apenas os antigos amigos dela e as anotações às margens de uma velha biografia da própria Elizabeth Taylor como indícios.

Uma busca também é o mote inicial da narrativa de Amilcar Bettega em *Barreira*. O romance é dividido em três partes bastante distintas. Na primeira, Fátima, uma fotógrafa brasileira viaja a Istambul com o intuito de descobrir a cidade que só conhece a partir dos relatos do pai, Ibrahim, imigrante turco que vive há cinquenta anos em Porto Alegre. Ela convence o seu pai a se encontrar com ela na cidade, mas quando ele chega a filha está desaparecida. Não há vestígios dela em nenhum lugar. O reencontro com a cidade se torna então uma angustiante procura por pistas da filha. Apesar de ter vivido em Istambul quando criança, nada lhe é familiar. Ao contrário, deixa-o em dúvida quanto à veracidade das próprias memórias, quando confrontado com a cidade real.

Na segunda parte do livro, a perspectiva de Fátima é apresentada, e o seu encontro com um autor de guias de viagem francês, Robert, é narrado e retomado com diferentes enfoques temporais a partir dessa cena. Na terceira parte do romance, é Robert o personagem central, e o enfoque recai sobre o seu envolvimento com um grupo de artistas de Istambul e também de Paris. As trajetórias desses três personagens não são narradas linearmente. Pelo contrário, há uma série de descontinuidades temporais que poucas vezes se sobrepõem. A presença do universo da arte é simbolizada por um desconhecido artista turco, Ahmet, para o qual as linhas de força da narrativa confluem, unindo as tramas.

O livro de Luiz Ruffato para a coleção, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, é construído em forma de depoimento por Sérgio, um mineiro que narra a sua emigração de Cataguases para Portugal. Sérgio era operário em Cataguases e vivia com sua mãe uma vida modesta. Ele engravida Noemi, sua vizinha, com quem manteve um relacionamento rápido. Devido à pressão familiar é obrigado a se casar. O casamento logo desanda, pois a moça “tinha ‘ideia fraca’” (RUFFATO, 2009, p. 24), desestabilizando Sérgio¹. Os dois se separam, e o pagamento da pensão alimentícia para o filho Pierre se torna mais um problema com o qual ele tem que lidar. A isso se acrescenta a morte da mãe, que talvez tenha sido acelerada pelas constantes brigas com a família da ex-esposa. Ele perde seu emprego, e sem oportunidades, vê na emigração para o “estrangeiro” a possibilidade de acumular dinheiro e ascender socialmente.

A narrativa se estrutura na trajetória desse único personagem, desde os motivos de saída do Brasil até a sua vida no país estrangeiro. Sérgio, porém, não narra a sua história como em um romance tradicional. Como nos é informado em uma nota assinada por “L.R.” no início de *Estive em Lisboa e Lembrei de Você*, o relato é construído por meio de um depoimento

¹ Sérgio é também referido no romance pela alcunha de “Serginho” comumente utilizada pelos familiares e conhecidos. Quando passa a viver em Portugal, seus compatriotas geralmente se referem a ele pelo diminutivo. Nesse trabalho, nos utilizaremos dos dois nomes, dependendo do contexto usado na obra.

ficcionalizado, “minimamente editado” (RUFFATO, 2009, p. 14) e que possui fortes marcas de oralidade. Fica claro que o personagem pertence a outro universo, o das classes populares, bem distante do mundo intelectual.

Como se pode observar pelas sinopses dos romances elencados, as motivações para a saída das personagens do Brasil e subsequentemente o encontro com uma nova cidade são distintas entre si. No entanto, é possível perceber certas linhas de continuidade como, por exemplo, a significativa presença de elementos do universo das artes, especialmente da literatura, na constituição das tramas. É notável a exceção do romance de Luiz Ruffato, que adere a um tema de cunho social, mais afeito a literatura por ele produzida.

A partir de alguns tópicos e enfatizando alguns romances, pretendo estabelecer discussão a respeito da representação do lugar nos romances selecionados.

3.2 Tornar-se estrangeiro

Chegar a uma cidade nova significa na maior parte dos romances analisados manifestar o estranhamento. Nesse sentido, a ideia de estrangeiro compartilha o significado de estranho. É quando o sentimento de inadequação e de estar fora do lugar se manifesta de forma mais evidente. É onde a desorientação toma conta do sujeito. Sem pontos de referência aprendidos pela experiência é fácil se perder. A cidade configura-se como labirinto moderno que ecoa o mito do Minotauro, como afirma Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 64):

A cidade moderna são os ecos desse labirinto – presídio complexo de ruas cruzadas e rios aparentemente sem embocadura – onde a iniciação itinerante e o fio de Ariadne se mostram tênues ou nulos. Invertendo-se uma das interpretações do mito, o labirinto aqui não é a trilha para chegar-se ao centro; é, antes, marca da dispersão. Indica a vitória do material sobre o espiritual, do perecível sobre o eterno. Ou mais, o lugar do descartável e do novo e sempre-igual.

No romance de Chico Mattoso ambientado em Havana, a sensação de dispersão é presente no discurso de Renato sobre a cidade. Enquanto Camila ocupava a sua rotina com as filmagens do documentário, ele passava a fazer longas caminhadas pela cidade. Os primeiros dias são vividos em uma “atmosfera nebulosa”. Assim, a cidade despertava “emoções esquisitas”.

Nunca me senti tão estrangeiro. Eu já tinha feito uma ou outra viagem para o exterior, e em todas conseguira estabelecer alguns pontos de identificação, que

amenizavam a sensação de deslocamento. Em Havana, por algum motivo, tudo era distante e ameaçador. Eu caminhava pelo Parque Central, por exemplo, e a brancura da estátua de José Martí me assustava como um fantasma. Dobrava uma esquina do Vedado, e a alegria das crianças jogando beisebol na rua tinha algo de sombrio, como uma visão de pesadelo. Nem mesmo os museus, tão parecidos com todos os outros que eu já visitara, eram capazes de me tranquilizar. A solução, talvez, pelo menos por enquanto aquela aflição se mantivesse, seria me trancar em casa – mas essa seria de longe a pior das alternativas (MATTOSO, 2011, p. 19).

O reforço da condição de estrangeiro decorre, para Renato, da falta de identificação com o ambiente ao redor. Identificar-se com alguma coisa significaria reduzir a sensação de “estrangeiridade”. Porém, ele não consegue estabelecer nenhuma ligação possível com a cidade. A cidade amedronta o indivíduo que não está familiarizado com ela. O abandono da personagem se transforma em longas caminhadas em linha reta pelas ruas, sem prestar atenção em nada. Desse modo, “ao fim do dia, não era capaz de lembrar-se de um único lugar por onde havia passado” (MATTOSO, 2011, p. 21). Os lugares se tornam não-lugares, sem nenhuma ligação com qualquer experiência do sujeito. Suas vivências nesse período não são relacionadas ao espaço. Para Renato, naquele momento “Havana se resumia a flashes desconexos”, a apenas imagens vagas, sem definição (MATTOSO, 2011, p. 23).

A chegada à cidade também pode ser matéria de pesadelo, impossível de prever antes da viagem. O romance de Joca Terron (2010, p. 24) narra a primeira noite de William na cidade do Cairo, remetendo a esse cenário onírico:

Quem chega ao Cairo no meio da noite nunca sabe ao certo se o canto dos muezins logo cedo ecoa nos sonhos devido aos efeitos do jet lag ou, ao contrário, eles são reais e a realidade que se converteu num pesadelo. Dezenas de milhares de vozes em alto-falantes despertam William pouco depois de ele deitar a cabeça no travesseiro.

A realidade não é facilmente distinguível do mundo dos sonhos nesse primeiro momento. A imagem da cidade decadente, na qual uma curta caminhada tem sua partida “no século XX arruinado e termina em prédios medievais ainda intactos” (TERRON, 2010, p. 25) é paradoxal, por inverter as expectativas comumente esperadas. No hotel situado no centro da cidade, talvez seja possível associar as vozes que vem das ruas “à cantilena dos

camelôs de São Paulo, ao bramido indistinto da multidão em movimento que por vezes lembra o árabe” (TERRON, 2010, p. 26). Porém, não existe cidade similar de acordo com a descrição feita pela narradora:

A impressão é que uma bomba temporal foi deflagrada há milhares de anos pelos inimigos de algum faraó da quarta dinastia ou por cavaleiros cruzados na Idade Média se insinua de novo na cabeça de William. Seria uma espécie de bomba feita de tempo, cujo alcance destruidor poderia levar milênios para atingir o seu intento e, de uma hora para outra, sem que ninguém pudesse prever atingisse o seu clímax, arrasando por completo a vitoriosa cidade de al-Qairah [...] (TERRON, 2010, p. 27).

A cidade cujo tempo não se comporta como esperado, deixando de ser linear e se transformando em uma bolha mantém tudo em ruína, mas que não colapsa por obra de alguma força misteriosa só pode ser obra de uma visão semidesperta, da penumbra, situada entre o domínio dos sonhos e da realidade. A metáfora da bomba tenta dar inteligibilidade a aquilo que é impossível de compreender totalmente. Ainda com Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 78), “o processo de metaforização são estratégias que buscam sustentar a leitura da cidade tal qual um texto cuja tessitura vai se tornando cada vez mais volátil, rarefeita: o sentido da cidade como um lugar ligado aos obstáculos para dizer o que ela pode significar”.

A cidade pode ser o espaço da potencialidade, do salto em direção ao desconhecido. Anita, narradora do romance de Daniel Galera, encontra parte da tranquilidade pela aproximação do avião em Buenos Aires. Para ela,

[...] meus níveis de ansiedade vinham sendo altos nos últimos dias, agravados pela interrupção do meu remédio, mas nesse instante foi como se a beleza do panorama visto do avião invertesse a polaridade da ansiedade, que deu lugar a um arrebatamento tranquilo, talvez a sensação que as pessoas costumam descrever como “sentir-se viva” (GALERA, 2008, p. 31).

Em *Barreira*, Amílcar Bettega narra um sentimento parecido, na chegada de Ibrahim a Istambul. O encontro esperado entre pai e filha é frustrado, as tentativas de contato não se realizam. Nesse interim, já instalado em um hotel, o pai decide sair às ruas:

[...] é tua primeira noite em Istambul, não a primeira depois de cinquenta anos como Fátima diria se ali estivesse, mas simplesmente a primeira, então saís a

esmo, tu não pensas se vais para a direita ou para esquerda nem no que queres ver, tu te entrega aos teus passos, que por sua vez são ditados pelos apelos que a cidade te lança, é ela que te leva, é ela que te oferece a fachada sombria desse prédio, a janela em cuja penumbra dança uma cortina branca, o cheiro doce de algo que não identificas, o som de uma televisão, o luminoso de uma lancho-nete ou de um bordel mal disfarçado, cada coisa dessas é um gesto que a cidade te faz, uma palavra (incompreensível) que ela te sussurra, tu andas a esmo pela cidade isso não é uma opção, qualquer direção que tomasses seria uma saída a esmo [...] (BETTEGA, 2013, p. 27).

A cidade é que conduz a personagem e não o contrário. Ibrahim não tem vínculo nenhum com aquele lugar, logo não há nada que o prenda a um trajeto previsível como os feitos cotidianamente na própria cidade. Nesse lugar, ainda desconhecido, tudo se transforma em possibilidades, entregue aos traçados das ruas e aquilo que despertam os sentidos.

A ideia de percorrer a cidade livremente, em uma espécie de tábula rasa para uma nova história individual, contrasta com a concepção do turista, construída previamente. Essa reflexão é feita por Ibrahim em suas andanças, por meio das quais busca se diferenciar daquele que põe “uma fachada pasteurizada que traduz uma cidade” a partir de clichês como, no caso de Istambul, da “verdadeira ponte entre o Ocidente e o Oriente”. Assim, “a fachada quem a põe é o turista cego que já traz a cidade na mala e não buscando outra coisa senão confirmá-la in loco, como se estendesse sobre ela um mapa em escala natural” (BETTEGA, 2013, p. 28).

Faz-se necessário, porém colocar em perspectiva a afirmação. A ideia de que existe uma barreira entre dois modos possíveis de se apreender a cidade pelo estrangeiro pode ser falaciosa. Afirmar isso seria estabelecer uma escala de valores absoluta entre a impressão desinteressada do estrangeiro que busca absorver a cidade como um local, e a do turista que apenas reproduz as informações contidas no guia de viagem. Se o espaço é pensado a partir de uma ideia de multiplicidade, como na formulação de Doreen Massey (2008), é preciso perceber como a experiência turística é representada nos romances.

3.3 A cidade turística

Para Beatriz Sarlo (2014), a condição do turista estrangeiro impõe necessariamente uma mudança de perspectiva. Segundo ela, “o turismo é uma suspensão do tempo que acontece num espaço também em

suspensão” (SARLO, 2014, p. 180). O turista apreende, portanto, a cidade de um modo diferente daquele que vive na cidade, a qual lhe é própria. Nesse sentido, a condição do turista significa dar inteligibilidade àquele espaço, buscando traços diferenciados que se assumem como característicos. Desse modo, “o próprio fato de atribuir essa qualidade implica que ocorreu um ato de conhecimento do diferente, e conseqüentemente, cumpriu-se a missão turística” (SARLO, 2014, p. 180).

Prosseguindo no argumento da autora, o turista busca ao chegar em uma cidade estrangeira imediatamente captar a sua qualidade, sua chave interpretativa. Busca capturar uma característica que passa despercebida dos locais. Nesse sentido, impõe a partir de uma percepção limitada da sua própria experiência uma generalização para todos os habitantes da cidade. Para Sarlo (2014, p. 182):

A percepção do estrangeiro é pura *ostranenie* e, quando a comunica aos habitantes locais, as coisas aparecem ordenadas de modo inesperado ou insólito. Mas a *ostranenie* não é uma percepção equivocada (o que significa isso?), mas uma percepção fora de contexto, *depaysée*, que arrebatava as ações e os objetos mais banais para colocá-los num cenário de teatro, onde o que acontece já não é o curso desorganizado da realidade, mas o desenvolvimento de uma trama. Para mover-se na cidade estrangeira, o turista não tem outro remédio senão o de construir um argumento e definir personagens.

Pelo processo descrito, o turista constrói a própria imagem da cidade, dos seus habitantes e costumes a partir dos elementos que capta pela sua observação, muitas vezes precipitada e limitada. O turista faz associações não usuais que se por um lado, são muitas vezes equivocadas, por outro lado são construídas a partir de um estranhamento (*ostranenie*), capaz de provocar um olhar incomum e, por vezes iluminam uma característica ainda não percebida.

A segunda parte do argumento conduz a uma associação produtiva, inclusive no que tange às questões de representação e que serão desenvolvidas posteriormente. Nessa perspectiva, ao construir uma trama a respeito de um lugar, o turista realiza um processo semelhante ao dos escritores convidados para o projeto “Amores Expressos”, ao ambientar seus romances nas cidades selecionadas, construindo argumentos e definindo personagens, ainda que puramente ficcionais.

Analisar a condição do turista nas seis narrativas selecionadas permite observar questões relativas à percepção do espaço pelos personagens. No

conjunto dos livros, a ideia de fazer turismo surge comumente associada como uma percepção equivocada das características do lugar, uma falsificação.

Em *Cordilheira*, ao chegar em Buenos Aires, Anita tem a oportunidade de percorrer os locais turísticos da cidade por sua conta. Ela, porém se considera uma “péssima turista” revelando a sua inadequação nesse campo. Ser turista a deixa desorientada. Segundo a narradora, ela não tem “paciência nem capacidade de organização para planejar e seguir roteiros”, sentindo-se “sem rumo”, quando sozinha em lugares novos (GALERA, 2008, p. 38). A propósito, Buenos Aires não provoca um sentimento de estranhamento a Anita. A arquitetura neoclássica afrancesada e as dificuldades iniciais de entender a língua lhe dão certeza de que está em outro país, mas não se mostram impeditivos a sua adaptação ao novo ambiente (GALERA, 2008). O sentimento mais presente na sua estadia é o da solidão profunda, agravada com o rompimento voluntário dos laços que a ligavam a vida deixada no Brasil. Os edifícios imponentes da capital portenha, os ares europeus,

[...] só faziam agravar minha [de Anita] sensação de abandono numa cidade que tentava todo o possível para me mimar com passeios públicos generosos, gente bonita e elegante, comida deliciosa e barata, livrarias aconchegantes e fatias de torta de chocolate com doce de leite que pareciam ter meio quilo e me deixavam enjoada na quinta garfada (GALERA, 2008, p. 55).

Estar na parte turística da cidade não dá a Anita conforto emocional, apenas as várias comodidades proporcionadas pelo consumo. Anita não busca experimentar o contato com a cultura local. Distanciando-se do circuito turístico, vive apenas a solidão. Ela se vê “separada de todos - pela distância geográfica, pela morte, pela variedade muito particular de autismo que me impedia de acreditar na possibilidade de conhecer gente nova nesse pedaço de mundo no qual tinha me enfiado” (GALERA, 2008, p. 61). A tentativa de escape da rotina turística é exemplificada pela admiração a uma passagem de um livro, relato de um pioneiro na Terra do Fogo, que ao falar de sua esposa a descreve com a seguinte frase, impactante: “Duisa era de poco hablar y observaba todo a su alrededor, porque le gustaba mucho mirar la cordillera, ya que se había criado en la provincia de Buenos Aires” (GALERA, 2008, p. 62).

Se parece incompreensível em um primeiro momento, a relação de Duisa com a paisagem parece ir na direção de uma negação do turismo. A

Cordilheira, uma paisagem impressionante, convida à contemplação e não a uma relação apenas utilitária com o espaço. Para Anita, o isolamento de alguém que havia sido criada na grande cidade, a completa inescrutabilidade dos seus pensamentos é intrigante. Nesse sentido, a relação solitária com o espaço parece sintetizar o sentimento da personagem, e não o frenesi da visita a lugares turísticos.

Para Sergio, em *Estive em Lisboa*, nem mesmo a possibilidade de turismo surge. Preocupado em encontrar trabalho para poder mandar dinheiro para a família que ficou em Cataguases, o tempo passado na cidade é uma espécie de parênteses na sua vida que havia ficado suspensa. Além disso, a Lisboa descrita no relato é um lugar muito hostil ao imigrante clandestino. Sérgio se encontra desamparado e desorientado. O frio, o mau humor dos portugueses, a sensação de “velhice” provocada pela arquitetura antiga compõem um cenário de desolação para esse personagem. O medo da deportação também é bastante presente. Quando encontra outro brasileiro que, simpático, decide mostrar-lhe a cidade, que narra:

[...] e caminhamos, o vento frio uma gilete, ele apontava um prédio, uma paisagem, um beco, e explicava mas eu não entendia quase nada, ele na frente, o rosto embrulhado num cachecol, as palavras saiam abafadas, se perdiam, eu, atrás, ouvia apenas “Aqui é o”, “Lá embaixo, está vendo?, é a”, “O povo daqui é”, “Você tem que tomar cuidado com”, “Olha o” (RUFFATO, 2009, p. 47).

Apenas quando entabula um quase relacionamento amoroso com Sheila, uma prostituta brasileira, é que ele se permite ser turista na cidade. Os dois têm um vislumbre fugaz dos espaços que os turistas e os cidadãos legais podem frequentar despreocupadamente no dia a dia. Com Sheila, as muitas andanças revelam uma interessante Lisboa, repleta de lugares agradáveis e potencialmente românticos, que provocam nele sensações infantis e alegres. Para Serginho,

Lisboa *cheira* sardinha no calor e castanha assada no frio, descobri isso revirando a cidade de cabeça-pra-baixo, de **metro**, de **elétrico**, de **autocarro**, de **comboio**, de a-pé, sozinho, ou ladeado pela Sheila. Com ela de-guia, visitamos um monte de **sítios bestiais**, o Castelo de São Jorge, o Elevador de Santa Justa, Belém (pra comer pastel), o Padrão dos Descobrimentos e o Aquário, na estação Oriente, um negócio onde o sujeito enlabyrinthado em um nunca-acabar de peixe,

uns baitas tubarões e arraias, e outros, bostinhas de nada, mais parecendo bando de passarinho avoados em-dentro d'água, um troço impressionante, fora a imundice de estrela-do-mar, ouriço-do-mar, medusa, etc., e a geladeira dos pinguins **giras** e a piscina das lontras exibidas, mas o mais importante foi andar no **teleférico**, a Sheila toda boba, achando aquilo o máximo, o riozão em baixo, a ponte Vasco da Gama lá longe, um frio no estômago, lembrei da vez que fui no bondinho do Pão-de-Açúcar em-criança, [...] (RUFFATO, 2009, p. 67-68).

Em *Nunca Vai Embora*, Renato se identifica com o turista comum, interessado em conhecer os pontos mais famosos de Havana. Mesmo assim, o protagonista ainda se sente desconfortável com a cidade, sem conseguir estabelecer pontos de referência. Um dia, cansado de percorrer as ruas sozinho, decide ajustar-se com Camila procurando-a no local onde filmava. Ao encontrá-la, juntamente com seus novos amigos cubanos, Pablo e Vladimir, que formam a “equipe de filmagem” do documentário, se dá o choque entre as suas expectativas e dela. Após as apresentações, Camila sugere saírem dali para “tomar um negócio” (MATTOSO, 2011, p. 25). Ao ser dada a oportunidade de decidir o lugar para onde iam, Renato rememora:

Animado, sugeri o Floridita, que eu ainda não conhecia – podíamos tomar uns daiquiris por lá. Os três me encararam como se fosse um alienígena. Só se você tiver trazido os cohibas, disse Pablo. Eu ia responder que não, que não fumava, que talvez tivessem charutos para vender por lá, mas antes disso explodiram em uma gargalhada. Só então entendi que era uma piada, que para eles a ideia de ir ao Floridita era ridícula. É bar de gringo, disse Camila recuperando o fôlego, e a mim não sobrou alternativa senão engolir minha empolgação e deixarem decidir o nosso destino (MATTOSO, 2011, p. 26).

Assim, se estabelecem duas concepções de cidade, uma “autêntica” e a outra “falsa”, equivalente aos locais “turísticos”. Para o grupo, a Cuba verdadeira estava nos lugares decrépitos da ilha, como os restaurantes e bares às margens da lei, mantidos em casas particulares. Renato não consegue dominar os códigos capazes de dar a ele inteligibilidade para aquele lugar.

Dois cidades diferentes compunham os roteiros de cada um. Camila criticava Renato por preferir os lugares turísticos, a “Havana pasteurizada”

que não tinha nada a ver com a ‘Havana real’” (MATTOSO, 2011, p. 14). Nesse sentido a ideia de pasteurização impede a percepção do verdadeiro significado daquele lugar. Ora, essa é seguramente a concepção essencialista criticada por Doreen Massey (1994). É a tentativa de escapar dos efeitos da globalização apelando para características únicas de cada lugar, uma essência única e totalizante. É apelar para “uma noção (idealizada) de uma era quando os lugares (supostamente) eram habitados por comunidades coerentes e homogêneas em oposição a atual fragmentação e descontinuidade” (MASSEY, 1994, p. 24, tradução minha) .

Desse modo, é possível retornar a reflexão iniciada no romance de Bettega. Em determinado momento da trama, Ibrahim conhece um sujeito chamado Mehmet, que inicialmente havia sido confundido com o filho de um amigo que tivera quando criança em Istambul. A confusão logo é desfeita, mas os dois decidem ir a um famoso bar para conversarem. Entre reminiscências e reflexões sobre a Turquia atual, Mehmet afirma:

[...] a gente nunca entende cem por cento, aqui você vê mulheres de minissaia na rua e outras de burca, às vezes elas até andam juntas e são amigas, a rua mostra, você vê, tira uma foto e guarda essa imagem como se fosse um monumento ou a de um lugar de interesse turístico, você vai comentar mais tarde com seus amigos essa história de orientes e ocidentais juntos e tal, é quase certo que você vai repetir todas essas baboseiras quando contar de sua viagem, ou então você pode até inventar umas teorias e posar de grande conhecedor da Turquia, mas é só imagens e são só clichês, o.k., a vida de todo mundo é um roteiro de clichês, mas não dá para esquecer que é só uma imagem [...] (BETTEGA, 2013, p. 53).

Uma imagem na qual o estatuto de verdade não está posto a prova. No entanto, é limitada, quando se generaliza em um traço definidor de um lugar ou de uma cultura. Esse tipo de conclusão essencialista é a mesma de certas noções “reacionárias” de lugar como identificadas por Doreen Massey (1994, p. 28), de que possuem “identidades únicas, essenciais”. Nesse sentido, o alerta de Mehmet é uma postura relativista, de que os lugares são o *locus* da multiplicidade, que não podem ser reduzidos a uma única imagem.

Nos romances analisados, talvez na tentativa de escapar dos clichês das cidades visitadas, os autores colocam o turismo sob suspeição. Se

para uma personagem, fazer turismo não faz parte do caráter da personagem, como Anita em *Cordilheira*, ou é condição quase clandestina para um imigrante ilegal como Serginho no romance de Luís Ruffato. Ou ainda, é ridicularizado como Renato no romance de Chico Mattoso, ou posto constantemente em questão como no livro de Amílcar Bettega.

No entanto, o turismo é parte essencial da economia e da imagem de certas cidades no mundo, especialmente daquelas escolhidas pelos organizadores do projeto “Amores Expressos”. Renegar o turista não parece também uma postura arrogante e elitista? Afinal se o espaço é um conceito que se busca múltiplo e dinâmico, excluir uma parte dos sujeitos que se utilizam do espaço, ainda que de forma homogeneizadora, é reduzi-lo a um simulacro da realidade.

O romance de Sérgio Sant’Anna vai na direção oposta no sentido de renegar o turismo. A narrativa de *O livro de Praga* busca representar locais reais por onde Antônio Fernandes circula, como o Museu Kampa, a ponte Carlos, o hotel Três Avestruzes, o *Ta Fantastika Black Light Theatre*, situados no coração da zona turística da cidade. Exceto por algumas cenas que se situam em lugares indeterminados, Antônio Fernandes comporta-se como um turista comum e até um pouco clichê. Porém, a representação desses lugares não é calcado por um paradigma realista. Como deverei apresentar posteriormente, os lugares da cidade são reimaginados, os elementos dos cenários rearranjados para que sobressaiam certas características que o autor deseja enfatizar.

De todo modo, é impossível para o indivíduo, turista ou local, capturar a essência de um lugar, que o torna único, e compreender todas as suas particularidades. O relato que se faz de um lugar é sempre incompleto e parcial. É apenas uma imagem, dentre tantas outras que podem ser feitas a partir dos mesmos elementos.

3.4 Identidade e representação

A discussão proposta necessariamente toca as questões de identidade. Especialmente naquilo que se refere a um caráter próprio do lugar, que o viajante procura capturar ao visitar um lugar estrangeiro. É comum, como tentamos demonstrar ao discutir a relação do turista, a tentativa de capturar uma essência de um lugar, de torná-lo compreensível. Como no exemplo citado no romance de Amílcar Bettega, ao falar de Istambul, definida apressadamente como uma “ponte entre Oriente e Ocidente”, ou o Egito atual no romance de Joca Reiners Terron como sendo mera sombra

dos gloriosos tempos da antiguidade. Essa perspectiva assume que cada lugar e cultura possuiria uma identidade própria e única, compreensível por qualquer um disposto a observar.

Ora, seguir nessa linha de argumento é advogar que existem identidades puras e coesas, aplicáveis ao espaço. Essa postura congela o espaço em uma característica única e imutável. As experiências de outros grupos que não compartilham dessas identidades seriam apenas “falsificações”, que cabem ser eliminadas para que se obtenha uma visão correta. A partir dessa perspectiva, as lutas para a defesa dessas características assumem um caráter de “purificação”, no intuito de defender uma identidade própria, renegando aquilo que é diferente. Doreen Massey (2008, p. 144) adota uma perspectiva oposta a esse argumento, afirmando:

A menos... A menos que “o espaço” não permita que você faça isso. O espaço nunca pode ser definitivamente purificado. Se o espaço é a esfera da multiplicidade, o produto das relações sociais, e essas relações são práticas materiais efetivas, e sempre em processo, então o espaço não pode nunca ser fechado, sempre haverá resultados não previstos, relações além, elementos potenciais de acaso.

Se o espaço é o produto das relações sociais, compete a este trabalho analisar como se apresentam nos romances da coleção “Amores Expressos”. Especialmente naquilo que tange a relação com o “Outro”, sendo esse último entendido pelos indivíduos e grupos sociais estrangeiros com as quais os personagens brasileiros entram em contato no seu deslocamento para outro país.

Nesse sentido, procurar uma única expressão que conforme os estrangeiros de Istambul, Havana, Praga, Cairo, Buenos Aires ou Lisboa e das suas sociedades é infrutífero. Os romances demonstram uma grande multiplicidade de relações com o estrangeiro, a partir de problemas claros.

Assim, tendo em vista as dinâmicas apresentadas nos romances, é possível abordar questões ligadas às relações estabelecidas com o Outro. Em *Estive em Lisboa*, como já foi apresentado, Sérgio é um imigrante brasileiro em Portugal. Sujeito simples, das classes operárias, ele não possui referências culturais de outro país, exceto pelos cigarros importados *John Player Especial* que uma vez ganhou de um vendedor de uísque em São Paulo. Retrospectivamente, Sérgio acha que “naquele dia, pela primeira vez, me roeu uma vontade danada de viajar pra-fora, invejoso

da ladinice do fulano” (RUFFATO, 2009, p. 17). O cigarro, aliás, possui uma função importante no romance. Sérgio estrutura sua narrativa memorialística em dois momentos distintos: como deixou de fumar e como voltou. Para ele, sua vida antiga sai dos trilhos precisamente quando ele decide parar de fumar. A partir daí, organiza sua narrativa memorialística em uma sequência de rupturas: o cigarro, a morte da mãe, a perda do emprego e os problemas irreconciliáveis com Noemi. Em suma, a quebra dos laços que o amarram ao Brasil.

Perguntado sobre o que faria da vida naquela situação, Serginho responde, irrefletidamente, que iria para o estrangeiro. Seu Oliveira, dono de um bar, acaba dando a Sérgio o impulso que faltava ao indicar Portugal como uma espécie de Eldorado moderno:

‘O caminho é Portugal’, e, diante da admirada plateia, decantou as maravilhas do país para onde todo mundo estava seguindo, e que, se mais novo até mesmo ele voltava, ‘O momento é de reconstrução’, dinheiro não era problema, falta mão-de-obra, e os portugueses andam assoberbados, ‘Escolhendo serviço’, e sobram oportunidades pros brasileiros e pros pretos (que é como eles chamam as pessoas de cor) (RUFFATO, 2009, p. 25).

As maravilhas narradas por Seu Oliveira acabam formando a imagem que Sérgio constrói de Portugal. Seus pensamentos se ocupam do retorno glorioso ao bairro. Dá como certo que ao retornar se tornaria membro da elite de Cataguases, um sujeito que venceu na vida. O otimismo contamina todos ao seu redor. Tanto que antes mesmo de viajar, Sérgio começa a ser assediado para comprar imóveis com o dinheiro que seria conquistado no exterior.

A possibilidade de enriquecer no exterior poderia mudar sua própria relação com a cidade natal. Tanto que Serginho, quando ascendesse socialmente, não seria mais digno da Taquara Preta, seu bairro. De acordo com o seu amigo, Ivan Cachorro Doido, ele poderia buscar uma residência *bacana* na avenida onde moram os membros da elite. Segundo ele,

“Depois de conviver” com a civilização em Portugal, “A Alta Cultura”, não ia conseguir mais aturar o povo da Taquara Preta, sem educação, sem modos nem compostura, *desclassificado*, “Mas lá só moram os picagrossas”, falei, “Pense grande, Serginho, ganhando em euro, você vai também ser um bambambã”, antecipou [...] (RUFFATO, 2009, p. 33).

Assim, Portugal é possibilidade de enriquecimento e de sofisticação cultural. Nada mais descolado da sua realidade. A viagem para Lisboa se dá em um contexto de premente necessidade e penúria financeira. Ele viaja apenas com uma quantia poupada (“a rapa-do-tacho do Fundo de Garantia”) e parte recebida da única herança da mãe, a venda da metade de uma pequena casa para sua irmã, Semíramis.

Na irônica expressão de Silviano Santiago, Sérgio é um legítimo representante do “cosmopolitismo do pobre”, e vive um novo tipo de desigualdade social pós-revolução industrial e transnacional, na qual, para suprir de mão-de-obra barata para as grandes metrópoles do mundo desenvolvido e graças às facilidades advindas da democratização dos meios de transporte, abrem-se as possibilidades de emigração clandestina. Nas metrópoles pós-modernas do mundo desenvolvido,

o fluxo de seus novos habitantes é determinado em grande parte pela necessidade de recrutar os desprivilegiados do mundo que estejam dispostos a fazer os chamados serviços do lar e de limpeza e aceitem transgredir as leis nacionais estabelecidas pelos serviços de migração (SANTIAGO, 2004, p. 51).

Há uma ampla gama de personagens com os quais Sérgio mantém contato. Ele transita entre o mundo dos portugueses e o mundo dos imigrantes, que, salvo algumas situações, são muito pouco inter-relacionados. Dentre os portugueses, pela condição de brasileiro, Sérgio é tratado desde a franca hostilidade, como pela dona da pensão na qual se hospeda, Dona Palmira, até com alguma simpatia, como por Seu Carrilho, que viveu no Brasil. Persiste porém a representação negativa dos portugueses em relação aos brasileiros, como quando na *tasca*, Serginho é ridicularizado por causa de seu estranho modo de falar pelo grupo de portugueses liderados pelo Poeta: “Daí, todas as vezes que me via, requeria que eu palestrasse um pouquinho com o pessoal para escutar o meu **acento** e se divertir, ‘Estes brasileiros!’” (RUFFATO, 2009, p. 51).

Entre os imigrantes de outras nacionalidades, a convivência não é mais fácil. A disputa pela sobrevivência é brutal e solitária. Um angolano, Baptista Bernardo, que perdeu a perna durante a guerra civil e é obrigado a tolerar a prostituição da própria mulher para se sustentar sequer lhe dirige a palavra (RUFFATO, 2009, p. 54); um guineense, Nino, colega de trabalho de Sérgio na taverna, só recebe trabalhos pesados e é “tratado

aos pontapés” (RUFFATO, 2009, p. 57). Sérgio consegue um emprego de garçom em um restaurante no Bairro Alto, e é com Anatólio, um ucraniano, que se torna alterego de Serginho, que essa competição se torna mais evidente. O ucraniano é garçom também, mas fala várias línguas e acaba ganhando a maior parte das gorjetas deixadas pelos clientes do restaurante. Edward Said (2003, p. 50) alude a esse sentimento como a condição ciumenta do exílio:

O que você consegue é exatamente o que não tem vontade de compartilhar, e é ao traçar linhas ao seu redor e ao redor de seus compatriotas que os aspectos menos atraentes de estar no exílio emergem: um sentimento exagerado de solidariedade de grupo e uma hostilidade exaltada em relação aos de fora do grupo, mesmo aqueles que podem, na verdade, estar na mesma condição que você.

Com o emprego, Sérgio sonha em tomar o lugar de Anatólio e assim acumular mais dinheiro. A ocupação permite a ele retomar os sonhos de economizar dinheiro e retornar ao Brasil. Um dia, na zona de meretrício lisboeta, conhece Sheila, uma prostituta brasileira. Ela, vinda do interior de Goiás, revela ter os mesmos desejos de Sérgio. A condição de prostituta a marginaliza ainda mais, estigmatizando-a, impedindo o acesso ao almejado emprego de vendedora nos bairros ricos de Lisboa. Ela, que passava as tardes

[...] rodando as **montras**, cobiçando o trabalho das **empregadas de loja**, invejando as europeias esverdeadas de tão brancas, a japonesa só-sorrisos, arrastando sacolas entupidas de trens caríssimos, mas nem arriscava, o passaporte irregular, visto de turista, se pega, deportavam ela, sem ai nem ui (RUFFATO, 2009, p. 67).

O medo da deportação provoca para os imigrantes o sentimento de que devem transitar sempre com muito cuidado, evitando o máximo possível àqueles lugares que potencialmente podem deixá-los expostos aos agentes da imigração. Desse modo, para eles, há uma grande parte da cidade que é vedada.

O tortuoso relacionamento amoroso entre os dois não chega, no entanto, a se consolidar. Sheila foge ao ouvir o pedido de casamento de Sérgio. A experiência com a linguagem proposta por Luiz Ruffato no livro indica a relação de Sérgio com a experiência da alteridade. À linguagem

marcada pelo sotaque mineiro vão se incorporando palavras e expressões lusitanas que estão destacadas do texto, em negrito, e que durante a narrativa vão transformando o vocabulário do personagem. A linguagem de Sérgio se torna um híbrido entre o modo de falar do português e do brasileiro.

Porém, esse movimento da linguagem não denota a assimilação de Sérgio. Ele continua sendo um imigrante clandestino. Atendendo a um pedido desesperado de Sheila, concorda em “penhorar” seu passaporte com um agiota angolano, para garantir a ela uma quantia para quitar uma dívida. As possibilidades de retorno se tornam obscuras. Sua situação se complica ainda mais quando Seu Peixoto, dono do restaurante, o demite para contratar outro ucraniano em seu lugar, sugerindo, sem meias palavras, que estes imigrantes são mais úteis porque sabem várias línguas, têm melhor formação e querem começar uma vida nova enquanto os brasileiros sempre querem voltar. Assim, conclui: “‘Feitas as contas’ na ponta do lápis, mais *sensato* contratar um *leste-europeu*, e, além disso, ‘Não te ofendas, **pá**’, os fregueses preferem ser atendido por um **gajo** louro de olhos azuis” (RUFFATO, 2009, p. 81).

Rodolfo, também imigrante, resume a situação precária “‘Nós estamos lascados, Serginho’, aqui em Portugal não somos nada, ‘Nem nome temos’, somos os *brasileiros*, ‘E o que é a gente no Brasil?’, nada também, somos *os outros*” (RUFFATO, 2009, p. 78). O imigrante não encontra lugar, é um estranho. Sérgio, sem passaporte, tem possibilidades reduzidas de retorno ao Brasil. Deixa a pensão e passa a trabalhar como ajudante de pedreiro em uma obra.

O único conforto que não é negado a Sérgio é o de poder comprar um “maço de SG, um isqueiro” e voltar a fumar. O cigarro permite alguns instantes de paz e individualidade, separando-o por alguns momentos da opressiva realidade exterior. Esse pequeno espaço/tempo particular é, para Sérgio, o único lugar que ele possui em Portugal. O apagar da bituca significa o retorno à opressiva rotina do imigrante.

O imigrante é, portanto, posto como excluído da sociedade portuguesa. A relação com os portugueses é na maior parte de hostilidade. Essa condição é compartilhada pelas outras personagens de nacionalidade brasileira, como Sheila e Rodolfo. Além disso, os outros imigrantes são vistos como competidores pela subsistência, não havendo solidariedade entre eles.

Situação de incompreensão do outro também permeia o romance de Chico Mattoso ambientado em Havana. Renato, quando rompe o relacionamento com Camila, muda sua perspectiva acreditando que seria possível algum domínio da sua situação de abandono na cidade. Livre de

qualquer ligação afetiva, ele começa a percorrer a cidade com outro olhar. Ele passara a ver a cidade como se fosse pela primeira vez, envolvendo-se efetivamente com os lugares. Sendo assim, começa a explorar “metodicamente” Havana e em poucos dias acredita ter dominado a sua geografia (MATTOSO, 2011, p. 44). Desse modo,

Aprendi a fugir do sol, descobri a engenhosidade das ruas estreitas, das colunatas, dos traçados irregulares produzindo pequenas ilhas de sombra. Já não me perdia. Sabia para que lado estava o parque Lennon, que ruas devia pegar para chegar mais rápido a Habana Vieja. Eu ainda gostava de Habana Vieja, frequentava os bares, bebia sem culpa os mojitos da Bodeguita, dava trocados aos tocadores de maracas, aos pedintes, aos livreiros, aos vendedores de charuto falsificado, mas cada vez encontrava mais prazer em me afastar daquela pequena bolha de civilidade, mergulhando sem medo nas vielas depauperadas de Centro Habana (MATTOSO, 2011, p. 48-49).

Mas, se o domínio da cidade enquanto território é de certa forma conquistado pelo protagonista, sua relação com o outro, o estrangeiro, não se dá do mesmo modo. Para Renato, “havia uma barreira invisível limitando meu contato com os outros, e eu não era capaz de desrespeitá-la” (MATTOSO, 2011, p. 49). Em determinado momento, a filha adolescente da dona da pensão onde estivera hospedado tenta se envolver com ele, talvez motivada pelo fato de que Renato era mais velho, “vinha de outra parte do mundo, falava um espanhol hesitante, e isso tudo me dava a fragilidade e o fascínio necessários para que, aos olhos de Yusimí, eu me transformasse em cobaia para seus exercícios de sedução” (MATTOSO, 2011, p. 53). Evoca uma sensualidade latina latente na mulher cubana, enquanto o homem, controlado, tenta evitar a situação devido aos seus escrúpulos. O envolvimento entre o *brasileño* e a cubana não se consume, envolvido em uma sensação de estranhamento e de incompreensão por parte de Renato, com a realidade despencando sobre a sua cabeça (MATTOSO, 2011). A moça, assustada, porém “orgulhosa demais para voltar atrás”, com seus “gestos estabnanados traduzindo mais pavor do que desejo” (MATTOSO, 2011, p. 54) provocara no protagonista a fuga daquele apartamento.

A vertigem e a desorientação do personagem sugerem a impossibilidade de compreensão da realidade subterrânea de Havana. Pepe, sócio de um bar decadente, ao se oferecer para investigar o possível

desaparecimento de Camila, afirma peremptoriamente: “A questão é que você não conhece esse país. As coisas aqui funcionam de outro jeito” (MATTOSO, 2011, p. 69). A racionalidade não parece pertencer, na visão do protagonista, àquele mundo, e que progressivamente se vê enredado em uma investigação infrutífera para encontrá-la. De fato, o aprendizado adquirido da geografia da cidade por parte de Renato não se traduz em uma capacidade de localizar Camila, ainda menos de julgar o andamento do trabalho de Pepe, que o leva a questões insolúveis e becos sem saída.

Nesse sentido, o autocentramento do protagonista o impede de alcançar alguma compreensão do outro, seja Camila, que jamais reencontra, seja os estrangeiros que encontra durante o desenrolar da narrativa, seja ainda um sentido da realidade. Assim, parece significativo que frustrado o seu último esforço de tentar reencontrar a namorada, ele tenha retornado ao apartamento decrépito da sua primeira estadia na cidade. De forma que parecia inaceitável anteriormente, a pior das alternativas parece ser a única possível. O domínio das ruas de Havana não passa de uma ilusão, que não resiste a uma análise posterior. De acordo com Renato,

Lembro, por exemplo, dos dias que sucederam ao desaparecimento de Camila, do breve período que consegui me convencer que estava tudo bem, que as coisas haviam milagrosamente se solucionado. O autoengano. As simplificações. A angústia mal-disfarçada, traduzida na ansiedade de percorrer a cidade, anotá-la, exercer uma situação qualquer de controle (MATTOSO, 2011, p. 123).

É impossível, para Renato, estabelecer uma lógica ordenada, dar inteligibilidade para a sua própria história e para o mundo que o cerca. Desse modo, demonstra o fracasso em qualquer tentativa de definir o lugar e as pessoas de uma forma coerente. Não há uma essência única do que é ser cubano capaz de ser encontrada.

Isolado em um pequeno quarto, a escrita parece uma última chance de reorganizar a sua existência. Os cadernos que Renato preenche para contar sua história surgem de uma tentativa de compreensão da figura de Camila. Porém, qualquer palavra a seu respeito parece ser apenas uma “mentira pegajosa” (MATTOSO, 2011, p. 125). Desse modo, não importa mais pensar em uma dicotomia entre uma Havana real ou falsa, e a tentativa de estabelecer um julgamento claro a esse respeito. A negação de qualquer possibilidade de contato com a realidade exterior é a única postura admitida como válida. O isolamento parece ser a alternativa encontrada para lidar com o outro, muito mais complexo do que a aparência parece sugerir. O romance

sugere a ideia de incompletude, de inacabamento que é a marca do cinema de Camila. Apenas a ausência e o fracasso.

Já no romance de Joca Reiners Terron, *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, a narradora, Cleópatra não se furta a oferecer opiniões definitivas sobre os egípcios. A relação com o outro inverte os termos dos romances apresentados anteriormente. Se no livro de Ruffato e de Mattoso os personagens estão em uma posição inferior em relação à cultura estrangeira, no romance de Terron a perspectiva de Cléo é colocada em posição de superioridade.

Como afirmei anteriormente a imagem evocada no romance da chegada ao Cairo é de pesadelo, não apenas em relação à arquitetura da cidade, dos seus sons e cheiros, mas também dos seus habitantes. Quando recebe um cartão postal de seu irmão há muito desaparecido, William embarca quase que imediatamente em direção à cidade do Cairo. Apesar do tom excessivo que permeia toda narrativa de Cleópatra, o aeroporto é descrito como um lugar bastante ameaçador:

Assim como eu, meu irmão pousou de madrugada no Aeroporto Internacional do Cairo, no avião da KLM que traz a bordo mochileiros europeus, terroristas aprendizes e gente de todos os lugares, obstinadas o suficiente para enfrentar a horda noturna de taxistas a infestar aquele saguão cujo aspecto arenoso é fornecido pelo deserto que se infiltra por todas as frestas, quase o encobrimdo. Gente sem nada a perder, como nós dois. Algumas das pessoas mais miseráveis do Universo sempre se encontram naquele aeroporto no meio da noite. Malgrado o cansaço nos rostos na fila da imigração as vezes ser confundido com alguma expectativa diante da sorte, elas não carregam senão desespero em suas malas (TERRON, 2010, p. 14).

Viajar ao Cairo é uma tarefa para pessoas “obstinadas” que carregam apenas “desespero” em suas malas. Os taxistas são classificados como insetos pestilentos, a “horda” que “infesta” o lugar. O destino de todos aqueles que vão à cidade já é conhecido de antemão, lugar de quem “não tem nada a perder”.

Vivendo há quase vinte anos no Egito, a narradora fala com grande segurança da cultura e da sociedade. De fato, seus juízos parecem definitivos. Ela reconhece, no entanto, que não havia aprendido tudo o que devia. Aprendeu somente “o inevitável. Aquilo em que tropecei no meio do caminho” (TERRON, 2010, p. 56). Antes de chegar lá, todos os laços que a uniam com a antiga vida, na qual era ainda Wilson haviam sido rompidos.

Havia perdido a memória após uma grande enchente que destruiu o teatro onde faziam uma apresentação juntamente com o seu pai, tio e irmão. Após o acidente ela passara a viver com o enfermeiro que a atendeu no hospital, Nelson, e seu companheiro violento, Omar. Desde que fugiu de uma tentativa de estupro por Omar, ela se abrigou com um grupo de travestis do centro de São Paulo. Nesse meio tempo, mesmo desmemoriada e com a ajuda de Nelson, ela havia iniciado o tratamento hormonal para se transformar em mulher. Agora, Cleópatra abriu um salão de beleza, chamado Alexandria, no qual se ocupava, durante dois anos, em transformar “mais um mestre de obras ou encanador em superstar saída do passado de Hollywood” (TERRON, 2010, p. 178). Após ter feito a cirurgia de mudança de sexo e com o sucesso do salão, ela decidira conhecer o Egito, de forma a testar a “feminilidade em sua forma definitiva às margens do Nilo” (TERRON, 2010, p. 180).

Assim, prossegue ela, “Pelo que eu havia visto no filme *Cleópatra* e nos filmes de Mohamed Karim, o Egito era o lugar ideal para uma mulher explorar toda sua energia vital. Além disso, não havia outro lugar no Universo onde Cleópatra mais devesse estar do que em seu Egito natal.” (TERRON, 2010, p. 180). O Egito é, portanto, associado à feminilidade e à sensualidade, um lugar-comum relacionado ao Oriente como observam Shohat e Stam (2006). A ideia de Egito que Cleópatra acalenta antes de viajar é idílica e remete a uma visão deturpada da Antiguidade Clássica, vigente nos filmes hollywoodianos dos anos 1940 e 1950. Desse modo, “esses filmes definiram o Oriente como antigo e misterioso, resumindo-o a uma iconografia de papiros, esfinges e múmias, cuja existência e renascimento dependem do ‘olhar’ e da ‘leitura’ do sujeito ocidental que lhes revigora” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 215).

Assim essa representação se coaduna com uma postura que podemos relacionar com o Orientalismo de acordo com a definição de Edward Said. O Orientalismo é, segundo o autor, uma construção intelectual, que impõe uma distinção absoluta entre um “Oriente” e “Ocidente”, sendo uma “dimensão considerável da moderna cultura politico-intelectual, e como tal tem menos a ver com o Oriente do que com o “nosso” mundo” (SAID, 2007, p. 41). O Orientalismo é uma representação do Oriente, uma visão que parte do Ocidente se afastando do Outro ao mesmo que tenta significá-lo. Nesse sentido, “para obter os seus efeitos, essas representações se baseiam em instituições, tradições, convenções, códigos consensuais de compreensão e não em um distante e amorfo Oriente” (SAID, 2007, p. 52).

É importante conceituar o Orientalismo, uma vez que a representação do Egito que surge no romance compartilha em muito dessa forma de pensamento. A interpretação relativa à região é dada, *a priori*, em um processo anterior à própria chegada da personagem. Por isso mesmo, a decepção encontrada no relato de Cleópatra ao chegar finalmente em Alexandria. Esperando encontrar um cenário “muito parecido às figurações de *Cleópatra* o filme de Joseph L. Mankiewicz” (TERRON, 2010, p. 193), a narradora se depara com algo muito diferente:

Ao lado dos cavalos que viraram burricos bíblicos e que logo depois se metamorfosearam em ratos ao mesmo tempo que puxavam a carroça e eram digeridos por lombrigas, começaram a surgir mendigos em andrajos, aleijados de uma perna só que corriam velozmente mesmo dependurados em muletas e puxando suas mulheres banguelas com bebês moribundos nos braços, todos berrando *where are you from* e implorando por mais *baqshish* [esmola], e exibindo sorrisos tão podres quanto era podre o Egito imaginário que eu guardava em minhas memórias de segunda mão, memórias que eram anteriores a minha chegada àquele mundo real e visível e que terminariam por se esfacelar de vez poucas horas depois, na lama escura das ruínas de Anfushi, o bairro turco de Alexandria no qual eu nunca deveria ter pisado minhas lindas sandálias de rainha, uma rainha tão exilada a ponto de ter nascido com outro sexo, e onde o conto de fadas que eu vivia então se transformaria de vez em pesadelo (TERRON, 2010, p. 198).

A decepção é claramente devida ao contraste entre a visão idealizada do país e a realidade. Nesse sentido, são bastante semelhantes às descrições de viajantes ocidentais ao Egito do século XIX ao encontrar a outrora bela civilização degenerada e decadente. É a mesma retórica imperialista que, dando sentido à História, pretende “retirar uma região de sua presente barbárie e restaurar sua antiga grandeza clássica” (SAID, 2007, p. 130), que subsidia o famoso documento napoleônico *Description de l'Égypte*.

Mesmo com o choque sofrido no contato com a antiga Alexandria, Cleópatra decide ir ao Cairo. Acaba se instalando em um decrepito hotel no centro da cidade, o mesmo que Willian irá se instalar quando for procurá-la. Cleópatra acaba se tornando amiga de Madame Mervat, dona do hotel, e exímia dançarina de *raqs sharqi*, ou dança do ventre. Cleópatra

se torna confidente da Madame e passa a fazer parte do seu grupo de amigos. Reuniam-se em um bar chamado El Horreyya, e a sua descrição dá uma ideia da posição que as personagens adotam em relação à cultura majoritária islâmica da cidade:

El Horreyya poderia ser aquele nome que se dá ao limite entre duas coisas, entre o terreno sagrado do islã e o fantasma cosmopolita e liberal do centro do Cairo, por exemplo, ou entre a Idade Média da Cidadela e o século XX em ruínas da zona comercial. Entre uma área em que é permitido beber e outra, quem sabe, na qual é permitido. Os homens que vêm até aqui carregam a alcunha de infiéis com uma propriedade próxima do orgulho (TERRON, 2010, p. 181).

Há uma oposição absoluta entre o islã e o cosmopolitismo liberal, como se fossem essencialmente incompatíveis. O islã é visto como ameaçador, avançando inevitavelmente, dando a impressão de que o fantasma de um passado idealizado logo desaparecerá. Nesse sentido, o romance reproduz em boa parte os dogmas do orientalismo descritos por Edward Said (2007, p. 401), seja a “diferença absoluta e sistemática entre o Ocidente, que é racional, desenvolvido, humanitário, superior e o Oriente, que é aberrante, não desenvolvido, inferior”, seja aquele que coloca o Oriente “como algo a ser temido”.

O Oriente é descrito no romance a partir de conceitos essencialistas e imutáveis. A cultura árabe é um sistema fechado no qual os destinos já estão traçados. Como agressivamente afirma um dos amigos de Cleópatra ao descobrir que ela havia nascido homem, “a ilusão de transformação pessoal só é possível no Ocidente. Aqui no Oriente ela é impossível. Aqui nascemos e morremos as mesmas pessoas e ninguém nunca nos ilude do contrário” (TERRON, 2010, p. 211).

O Egito e a cultura que transparecem no texto compartilham, portanto uma representação comum do Oriente, visto por um prisma ocidental. Essa representação embute uma visão redutora sobre uma infinidade de povos e indivíduos, que são transformados em um conjunto de estereótipos. De acordo com Homi Bhabha (1998, p. 105), o estereótipo é a principal estratégia do discurso colonial, se caracterizando como uma,

[...] forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser

ansiosamente repetido... como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudesse na verdade ser provadas jamais no discurso.

A partir da leitura realizada dos romances *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* de Luiz Ruffato, *Nunca Vai Embora* de Chico Mattoso e *Do Fundo do Poço Se Vê a Lua* de Joca Terron, é possível observar aproximações distintas das cidades e povos estrangeiros. No livro de Luiz Ruffato, é sob a perspectiva de um imigrante subalterno que se constrói a imagem da cultura portuguesa. Ela é vista sob o signo da hostilidade sofrida pelo personagem, não apenas dos portugueses, mas também por outros imigrantes na mesma condição que ele. Em *Nunca Vai Embora*, a cidade de Havana e a cultura cubana são incompreensíveis para Renato. A personagem não consegue construir nenhum tipo de interpretação para aquela realidade, desorientando-o completamente. Por outro lado, no romance de Joca Terron, o Egito representado surge como uma região carregada de estereótipos orientalistas.

No entanto, é preciso estabelecer aqui uma distinção entre esses três romances anteriores e aqueles que analisarei a seguir. Em Ruffato, Mattoso e Terron é possível afirmar que o contato com o estrangeiro constitui a matéria dos romances, apesar das diferentes abordagens. Já nos livros de Daniel Galera, Sergio Sant’Anna e Amílcar Bettiga, a relação com o Outro é muito mais elíptica.

De fato, as abordagens presentes nesses romances são muito mais ligadas a uma reflexão relativa ao próprio fazer literário do que a uma abordagem “realista” do estrangeiro. A viagem torna-se um elemento motivador para reflexões a respeito da própria literatura. Não se quer afirmar aqui que as fronteiras entre os dois subgrupos de obras são rígidas, uma vez que o hibridismo de formas é uma característica própria da produção ficcional brasileira contemporânea.

Por exemplo, no romance de Joca Terron, boa parte das memórias de Cleópatra, é registrada nas margens de uma biografia de Liz Taylor, em uma série de simulacros da realidade. Da leitura obsessiva do livro, Cleópatra havia surrupiado as próprias características da atriz, em certa medida tornando-se a própria Elizabeth Taylor travestida de rainha do Egito. Desse modo, ela narra: “eu descrevera em meu diário marginal essa vida à sombra de outra vida anotada e colada às margens da biografia de Liz Taylor que agora William tem nas mãos” (TERRON, 2010, p. 64).

De certa forma, todos os romances analisados deixam claro ao leitor que há uma distância entre aquilo que é representado e o real. Como afirma Beatriz Sarlo (2014, p. 139), entre a cidade escrita e a cidade real,

[...] há uma diferença de sistemas materiais de representação, que não pode ser confundida com frases fáceis como “a literatura produz cidade” etc. Os discursos produzem ideias de cidade, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções de uso, proibições, ordens, ficções de todo tipo. A cidade escrita é sempre simbolização e deslocamento, imagem, metonímia. Até nos casos excepcionais em que a cidade real se ajusta a um programa prévio (a Chandigarh de Le Corbusier, a Brasília de Costa e Niemeyer), a defasagem entre projeto e cidade é a própria chave do problema de sua construção. Escrever a cidade, desenhar a cidade, pertencem ao ciclo da figuração, da alegoria ou da representação.

Em *Cordilheira*, a cidade de Buenos Aires deixa de ter protagonismo ao longo da narrativa. Anita, que havia experimentado a solidão do turismo, tem sua relação com a cidade modificada profundamente quando encontra José Holden, escritor argentino. Logo, os dois começam a se encontrar com frequência e passam a morar juntos. O relacionamento entre os dois não é totalmente casual. Posteriormente é revelado que Holden tinha planejado se envolver com ela, que acaba entrando no jogo.

Além de Holden, o grupo de amigos que o circunda, formado por Juanjo, Silvia, Pepino e Vigo é outra dimensão do contato de Anita com os estrangeiros. Todos haviam lido o livro de Anita. É um grupo bastante intrigante, que forma uma “confraria literária” *sui generis*, cujo princípio era a negação da divisão entre arte e vida. A arte não é um testemunho confiável sobre qualquer coisa que não seja o seu autor. Como afirma Holden, “Escritores de ficção têm pouco ou nada a dizer sobre o seu país. Toda arte é egoísta, mas a literatura é a mais egoísta de todas. Não há como escrever honestamente sobre qualquer coisa que não seja nós mesmos” (GALERA, 2008, p. 89). Para Anita, aquele grupo demonstrava ser “o tipo de gente que leva a literatura a sério demais, que só consegue pronunciar essa palavra como se ela tivesse inicial maiúscula” (GALERA, 2008, p. 89).

Seus nomes não são reais, suas identidades são tomadas dos personagens dos livros que um dia escreveram. Por exemplo, o nome real de José Holden é Diego Parisi. O “personagem” Holden parece ser muito calcado

no seu homônimo Holden Caulfield d'O *Apanhador no Campo de Centeio* de J.D. Salinger: cético, revoltado e angustiado com a realidade que o cerca. Eles desempenham papéis e buscam alcançar os destinos dos personagens imaginados, mesmo àqueles desfechos que seriam mais terríveis. Buscavam uma “equivalência perfeita entre o imaginado e o vivido” (GALERA, 2008, p. 120). A literatura se intercala como o modo possível de interpretação da realidade e o meio pelo qual a vida dessas personagens se pauta.

A alteridade se constrói então na tensão entre a visão do grupo de escritores argentinos e sua ideia de literatura imbricada ao tecido da realidade e o distanciamento de Anita, que impõe um distanciamento da própria literatura. Para esses argentinos toda a literatura é apenas uma expressão do seu autor por mais que tente disfarçar, Holden afirma que qualquer escritor “apenas elabora tudo o que gostaria de viver, as pessoas que gostaria de ser, o mundo como ele apenas enxerga” (GALERA, 2008, p. 90). O livro de Anita, que ela despreza, é assumido por Holden e seus amigos como uma expressão fiel do seu íntimo. Anita ainda retruca argumentando que é possível “colocar-se no lugar dos outros” (GALERA, 2008, p. 90), mas decide evitar conflitos fingindo adotar a postura do grupo. Ela resolve assumir o papel esperado da parte dela e se integrar apenas para concretizar o seu desejo de ter um filho. Assim, a tensão do romance se constrói nessa duplicidade.

No seu desejo de ser mãe, Anita embarca na identidade fictícia de seu livro, *Descrições da Chuva*. O seu romance se encerra com a sugestão de que a protagonista, Magnólia, poderia ter empurrado o seu amante, um professor de curso pré-vestibular, de um penhasco. Holden busca reconstruir essa cena na Cordilheira dos Andes, no extremo sul argentino. José Holden, personagem criado e interpretado por Diego Parisi tem um destino trágico. No livro, por sua vez, o personagem é sacrificado em um ritual de uma religião inventada por ele mesmo. Urge concretizar esse destino, crê Diego-Holden, e é Anita-Magnólia que deve fazê-lo, empurrando-o do alto da cordilheira. Determinada, Anita decide realizar o seu desejo. Seria “uma troca justa”, a da gravidez dela pela morte desejada. Ela consegue, momentaneamente, sua parte, porém, não consegue empurrá-lo do penhasco no ritual. No momento em que o grupo está no lugar escolhido, a montanha de Cerro Bonete em Ushuaia, desiste de fazer o combinado e simultaneamente sofre dores que prenunciam o aborto espontâneo. Holden se joga mesmo assim.

A experiência argentina de Anita se encerra com o aborto sofrido. Ela retorna ao Brasil, mas não para seu relacionamento anterior com Danilo. A experiência a transformou. Mesmo não tendo realizado o desejo intenso de ter um filho, não nos parece ser a mesma mulher que retornou. Toda a experiência passada em Buenos Aires e na cordilheira com o grupo de escritores argentinos se tornou algo muito maior, com uma morte.

Na trama proposta por Daniel Galera, não é a incompreensão ou estranhamento com o espaço exterior na Argentina que transforma Anita, mas a sua relação com o grupo de escritores estrangeiros que conheceu e a concepção radical de literatura que os movia. Como observa Karl Erik Schøllhammer (2011, p. 143),

Galera constrói com muita habilidade, a transformação na vida de Anita em função da capacidade da personagem de se colocar em cena enquanto tal. O que diferencia essa mudança pessoal das transformações psicológicas e introspectivas da tradição literária moderna é que o escritor habilmente abre mão de grandes incursões em reflexões de consciência íntima e, com equilíbrio, elabora seu caminho através de um enredo implacável em sua precisão e determinismo. A história não está escrita como ocorreu, mas está ocorrendo meticulosamente como se fosse escrita.

Além disso, como indica Leila Lehnen, o romance não mostra um processo formativo da personagem, no qual amadurece, ou uma integração à sociedade, premissas do *Bildungsroman* tradicional. Na narrativa, “o rito de formação ou, melhor dizendo, os rituais, são episódios que apartam os personagens do romance da sociedade e não os transformam em nada além de ficções” (LEHNEN apud VIDAL; CHIARELLI; DEALTRY, 2013, p. 180). Na narrativa, a literatura permeia todas as ações das personagens, inclusive a busca de uma identidade própria da protagonista.

A literatura é a matéria-prima do *Livro de Praga*. Desde a sua estreia na literatura, com a coletânea de contos *O Sobrevivente*, Sérgio Sant’Anna aborda em sua obra as (im)possibilidades de representação da ficção frente ao real, da (in)capacidade de se falar em nome do outro. Segundo Igor Ximenes Graciano (2008, p. 8),

Na ambiguidade dessa modalidade discursiva, em seu aspecto mais movediço, Sant’Anna exercita um relativismo extremo, no sentido em que sua narrativa não se apresenta como ficção per se, mas como

uma possibilidade de ficção, dentre as inúmeras que por ventura possam vir a ser escritas.

Nesse sentido, as questões que Sant’Anna coloca em sua obra são justamente aquelas colocadas pela pós-modernidade. A sua produção se situa na zona cinzenta de várias dualidades e em especial entre realidade e ficção. A reflexão acerca da capacidade do texto narrativo de representar algum tipo de realidade é frequentemente posta. Põem-se em dúvidas as certezas dos autores realistas de que é possível representar fielmente a realidade.

Para Giovanna Dealtry (apud VIDAL; CHIARELLI; DEALTRY, 2013, p. 203), a obra de Sérgio Sant’Anna parte da lembrança do leitor da incapacidade de alcançar o “real” apenas pela palavra: “estamos diante da ficção, da potencialidade não de atingir o real pela palavra-conceito, mas de nos lançarmos em uma experiência da qual a palavra é a matéria-prima”. Outra característica bastante presente e que usualmente é deixada de lado nas análises de sua obra: o uso do humor e da ironia como uma parte fundamental da sua produção ficcional.

A cidade de Praga, por onde o protagonista Antônio Fernandes se desloca em busca da sua inspiração, se comporta não apenas como um cenário estático, mas como um palco que se transforma a cada cena do livro. A representação da cidade real, destino turístico famoso, se mescla com lugares que são frutos da imaginação do autor.

O livro não chega a provocar uma ruptura em sua obra na relação de Sant’Anna com o espaço urbano. Luiz Alberto Brandão Santos identifica essa preocupação desde *As Confissões de Ralfo* (1975) que trata da realidade caótica de um Brasil rapidamente urbanizado e seus enormes problemas sociais. Segundo Brandão (1995, p. 76),

Reivindicando o direito ‘à cidade’, a ficção de Sant’Anna propõe um duplo deslocamento: muda o objeto da ficção (o universo a ser retratado é um universo estritamente urbano) e muda a linguagem dessa ficção (a mudança de objeto exige a busca de novas formas de narrar). Não se trata, portanto, de abdicar da necessidade de representar a realidade brasileira, mas de somar, a essa necessidade, uma discussão sobre as formas possíveis para tal representação.

A novidade na obra de Sérgio Sant’Anna advinda do projeto “Amores Expressos” é que a representação se desloca para uma nova categoria de

espaço, não mais centrada no Brasil, mas no *estrangeiro*. Do Rio de Janeiro, lugar familiar tão presente em sua obra, como em *Um Crime Delicado*, para um lugar novo, repleto de potencialidades estéticas.

O *Livro de Praga* reafirma uma característica que se mantém a respeito da representação do espaço na produção literária do autor carioca,

Nas narrativas de Sant'Anna, no entanto, não há mundos pré-constituídos à espera de sua reprodução em material linguístico – o texto –, mas cenários cuidadosamente arquitetados por onde transitam as personagens. A diferença entre paisagem e cenário, nestes termos, aproxima-se do binarismo referente/representação. Se as paisagens existem, os cenários não são a sua reprodução simplesmente, mas um recorte possível, um arranjo de seus elementos para que sobressaia uma expressão dessas paisagens (GRACIANO, 2008, p. 30).

A relação entre espaço imaginado e espaço com um referente calcado no real se torna nítida com a representação da Ponte Carlos no livro. Construída em 1347, é o cenário turístico mais famoso da cidade. O ponto turístico possui valor simbólico para Praga comparável ao do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro e têm importância significativa no desenrolar da narrativa.

Uma potencial suicida, Gyorgia, tenta pular da ponte no exato momento em que Antônio Fernandes observava a paisagem junto à estátua de Santa Francisca. Ele consegue impedir que ela se jogasse no rio congelante e a leva para o seu quarto de hotel, onde se consuma uma relação sexual que possui grande ressonância com a presente no romance *Um Crime Delicado*. Nos dois textos, os protagonistas homônimos possuem moças muito frágeis, as quais estão em um estado entre a sonolência e a vigília, pondo em dúvida o caráter consensual da relação. Em *O Livro de Praga*, vestida com o pijama do escritor, Gyorgia se joga da ponte na manhã seguinte ao encontro dos dois. Seu corpo é encontrado ao pé da enorme escultura de ferro de Jeronimus Clavert. A imagem resultante é no mínimo, insólita:

Sim, lá estava ele, o corpo de Gyorgia preso pelo meu paletó de pijama, nas garras do Jean-Louis de ferro, afogando-se diante da imagem de Beatrice, a pianista, que, em sua cadeira, reinava sobre a dupla tragédia: a escultórica, da obra de Jeronimus, e a real, da jovem suicida. Com o movimento das águas o paletó do pijama se

levantara um pouco e um dos seios de Giorgya se tornara visível (SANT'ANNA, 2011, p. 59).

A imagem do corpo junto à escultura a torna ela mesma uma nova obra de arte “virtual e imperecível” (DEALTRY apud VIDAL; CHIARELLI; DEALTRY, 2013, p. 214). As fronteiras entre representação e a imagem do real, já bastante diluídas, se tornam praticamente inexistentes ao confluírem para dar ao suicídio um novo significado, esvaziado, tornando-se uma representação de si mesmo.

Ainda tendo a ponte Carlos como cenário, outro relato demonstra o caráter iconoclasta e o tom gozador da obra. Impressionado pela cena do suicídio e após se embriagar com absinto, Antônio Fernandes caminha uma noite pelas ruas de Praga para esquecer tudo o que se passou. Na ponte, Antônio para diante da estátua de pedra de certa Santa Francisca, cujos delicados traços parecem mostrar uma “discreta expressão de amor sensual, com as mãos às costas como se amarrada à estaca para ser queimada pelo pecado capital de heresia demoníaca” (SANT'ANNA, 2011, p. 67). A estátua se torna desejável aos olhos do escritor. A partir daí Antônio relata um diálogo com a imagem sacra transformada em santa de carne e osso. Os dois parecem ter uma relação sexual, aos mesmos moldes da que a santa poderia ter tido com o próprio Jesus Cristo. Santa Francisca e Antônio se tornam um só corpo, abraçados como uma cruz, para terminar como a “maior de todas as graças” (SANT'ANNA, 2011, p. 75). Para o narrador não fica claro se tudo o que se passou foi alucinação ou realidade. O que viu subitamente foi que ele,

[...] estava sobre a cadeira junto à amurada da ponte Carlos, os braços abertos, ainda na imitação de Cristo, com o casaco desabotoado, ao lado da estátua de Francisca, sentindo frio em meu peito e me dando conta de que também o zíper da minha calça estava aberto (SANT'ANNA, 2011, p. 75).

Embaixo, uma patrulha da polícia cobrava explicações para aquela cena. Toda a narrativa é uma galhofa à religiosidade inscrita naquele espaço, e suas estátuas que representam dezenas de ícones sacros. O próprio Sérgio Sant'Anna declara na já citada reportagem do jornal *O Globo* que:

A ponte Carlos tem várias estátuas, mas nenhuma de Santa Francisca, que, aliás, não existe. Preferi fazer isso porque vai que

o livro é traduzido em tcheco e eles ficam chateados com o que o personagem faz com a estátua da santa – diverte-se Sant’Anna, que ano passado (2010) teve uma coletânea de contos traduzidas para o checo e, portanto, tinha razões para se preocupar (FREITAS, 2011).

A criação de um monumento inexistente serve aos objetivos do romance e ao mesmo tempo trai uma preocupação do autor de se utilizar da cidade com o propósito da criação literária. Ao mesmo tempo, Sant’Anna é consciente de que o fetiche do personagem com uma estátua poderia ferir algumas suscetibilidades, em especial religiosas e nacionais, tanto que situa a cena em um local imaginário.

A antepenúltima narrativa do livro, “O texto tatuado”, revela outra dimensão da cidade, diferente daquela apresentada até então. Antônio Fernandes se desloca da zona turística da cidade, em torno da Ponte Carlos e passa para uma zona desconhecida para ele, de bares e *night clubs*. Em um bar, chamado de *A dançarina*, Antônio conhece Peter, um rapaz que lhe faz uma proposta instigante: ver “fragmentos de um texto desconhecido de Kafka, tatuados com letras fosforescentes no corpo de minha irmã gêmea [de Peter] nua?” (SANT’ANNA, 2011, p. 103). Após alguma reticência, o protagonista aceita o negócio, em muito semelhante ao de Beatrice. A referência a Kafka surge no romance em uma perspectiva típica do humor de Sérgio Sant’Anna, de forma bastante irreverente.

Os dois partem em busca da dançarina, andando por ruelas sem nome com cada vez menos turistas. Após descerem uma íngreme escada, Antônio relata a sensação “de que agora, mais do que nunca, chegávamos aos verdadeiros subterrâneos de Praga” (SANT’ANNA, 2011, p. 111). O espaço lhe é completamente desconhecido, próprio à imaginação.

Embora sugerindo extrema sensualidade, a dançarina, coberta pelas letras fosforescentes exceto pelo rosto, as mãos e os pés, não chega a fazer sexo com Antônio. É a única narrativa onde os impulsos sexuais do protagonista não são atendidos. Toda a obscenidade da cena é concentrada no suposto texto de Kafka, o que desperta dúvidas em relação a sua autenticidade. Já não importa se o texto, que teria sido tatuado a partir de um fragmento não assinado em alemão e traduzido para o francês pela dançarina, é autêntico ou não. Nesse ponto da narrativa, as fronteiras entre imaginação e o referente da realidade são completamente borradas e invertidas. O que se supõe verdadeiro pode ser falso e vice-versa.

Todos os acontecimentos bizarros em que se envolveu obrigam Antônio a deixar o seu hotel e se mudar para outro, distante do cenário

dos fantásticos acontecimentos. Desde então, seu pensamento “estava tomado pelas aventuras que vivera em Praga, e vivia uma segunda vez, ao narrá-las, escrevendo à mão livre num caderno” (SANT’ANNA, 2011, p. 123). Como escritor, a realidade toma forma novamente, é reencenada por meio da narrativa. A cidade toma forma nos escritos de Antônio, tudo passando a ser matéria de ficção. Ao fim do livro, a cidade deixa de ser protagonista da narrativa, dando lugar ao quarto do hotel, onde ele tem um último caso amoroso com a tenente de polícia que participou das investigações a respeito do suicídio e do seu relacionamento bizarro com uma boneca de pano. Realizado o seu fetiche de fazer sexo com uma policial uniformizada, o narrador dá mais uma piscadela irônica em direção ao leitor afirmando que “e pensei que havia penetrado ainda mais nos segredos de Praga, na intimidade mesma da cidade, e estava muito feliz com isso” (SANT’ANNA, 2011, p. 131).

A impossibilidade de um conhecimento efetivo do real é profundamente problematizado no romance *Barreira* de Amílcar Bettega. Embora dentre os três personagens principais da trama, apenas um deles, Robert, seja escritor, perpassa em todas as narrativas uma discussão centrada nos limites da representação na arte e na literatura. Além disso, a falibilidade inerente da memória em reconstituir o passado é um aspecto sempre presente nos relatos, como quando Fátima tenta provocar algum tipo de reconhecimento de Istambul para o pai, Ibrahim, por meio das suas fotografias da cidade. O pai, porém, se ressentido de não conseguir ver nada. Para ele não era viável “apesar de todos os esforços possíveis, reconhecer o que quer que fosse simplesmente porque não há como ver de novo o que foi visto por alguém que não existe mais” (BETTEGA, 2013, p. 12).

Um tema recorrente do romance é o processo de incorporação na memória das imagens e representações produzidas pela literatura, guias turísticos, e relatos de terceiros a respeito da cidade. Esse processo é bem evidente para Ibrahim, que havia emigrado da Turquia para o Brasil quando ainda era uma criança. Assim, a sua versão de Istambul que narra para sua filha quando criança:

[...] Fátima, você não podia saber que não era para você, você era apenas uma criança e para uma criança tudo é presente e realidade, quando eu lhe falava de Istambul, já não havia uma Istambul real, por mais que eu a buscasse só o que conseguia era repetir os clichês petrificados dos livros de história e dos relatos transbordantes de exotismo fácil, muito cedo entendi que jamais poderia reproduzir

para você a verdade daquela voz que, mesmo sem fugir do pitoresco que com o tempo se cola inevitavelmente a todas as histórias muitas vezes repetidas [...] (BETTEGA, 2013, p. 18).

A imagem da cidade evocada na memória não se distingue daquelas presentes nas repetidas reproduções dos guias de viagem e folhetos turísticos. Construir uma memória “autêntica”, ligada a própria experiência parece ser uma tarefa impossível. Nesse sentido, a própria memória é uma ficção, construída a partir de um conjunto de referências adquiridas ao longo da vida.

Ao chegar a Istambul, a única coisa que Ibrahim encontra das filhas são os seus vestígios. Um *pen drive* cheio de fotos da cidade e um caderno com anotações, formando um conjunto de fragmentos de sentido que o pai tenta reconstruir, procurando as indicações. No entanto, as fotos, os inúmeros registros por onde Fátima havia passado, não tem o poder de evocar diretamente a realidade. Para o protagonista, “havia sempre uma zona de imprecisão entre a imagem trazida na cabeça (ou no bolso) e o que ao virar uma esquina se apresentava de maneira crua aos seus olhos, um vazio que aos poucos ele aprendeu a aceitar como o único espaço possível para ele naquela cidade” (BETTEGA, 2013, p. 37).

Não é apenas Ibrahim que experimenta a sensação de distanciamento entre a experiência “real” e a “representação” da cidade. A segunda parte do romance, que narra o encontro entre Robert e Fátima, é por sua própria forma um poderoso argumento sobre a não confiabilidade da representação ficcional. A mesma cena que narra o encontro das personagens em um famoso restaurante de Istambul e depois se dirigindo ao apartamento de Robert, é abordada por várias perspectivas, com em um exercício de estilo do autor. Elementos que estavam presentes em uma versão desaparecem de outra, ou aparecem ligeiramente modificados. A cena é narrada com maior ou menor detalhe, diálogos se alongam ou são suprimidos. Não há uma cena “correta”. Todas, em certo sentido, o são. Em uma delas, ao chegar no apartamento, há uma grande janela que dá uma visão deslumbrante do centro da cidade:

Mas ela não pode deixar de evitar um ligeiro tremor pela emoção de presenciar algo já visto tantas vezes em reproduções. A sensação é a de ter passado uma barreira, de repente é outra coisa, ela não está mais no mundo que habitava quando via aquela imagem em fotografias. O que as infinitas fotos, ilustrações e desenhos que

já vira ao longo do tempo reproduzindo a topografia de Istambul através de suas colinas e mesquitas de minaretes altíssimos projetados contra o céu e refletidos de pernas para o ar no espelho do Bósforo, o que aquela acumulação de imagens repetidas fizera ao longo do tempo fora criar uma distância entre ela e a cidade que superava em muito a mera questão geográfica e colocava a imagem num lugar em que a coabitação com o que era ela tornava-se impossível, um lugar que para ela estar ela precisaria ser outra. (BETTEGA, 2013, p. 103).

A passagem condensa a relação das personagens com o visível e a sua representação, que muitas vezes o suplanta, construindo uma barreira interpretativa. O título do romance é, desse modo, bastante autoexplicativo. As palavras parecem insuficientes para dar conta da realidade que cerca as personagens, seja Ibrahim, Fátima ou Robert. Este último, um autor francês de guias de viagem em temporada em Istambul, percebe que as diferenças entre as cidades são também construídas através do discurso. Para ele, que já havia escrito guias para outras cidades, tinha uma relação inscrita em um mesmo continuum, determinado pelo seu potencial público leitor:

Mudava a cidade, mas o que eu via eram sempre as mesmas coisas. Mesmos bares, mesmos restaurantes, mesmas pessoas, a parte visível de cidades iguais, ou a parte igual (e visível) das cidades. E conseqüentemente as mesmas palavras para dourá-las e torná-las algo a ser visto, absoluta e urgentemente (BETTEGA, 2013, p. 137).

É evidente que existem diferenças entre as cidades do mundo, porém há certa leitura do espaço que o inscreve nos processos de homogeneização em curso pelos processos de globalização. Mas é a recusa desse tipo de olhar, de representar a cidade sob os mesmos “óculos viciados do cotidiano” (BETTEGA, 2013, p. 137) que torna a postura da personagem tão instigante. No entanto, o romance apenas lança no ar a possibilidade do questionamento, sem oferecer nenhuma saída.

Assim, se no romances de Chico Mattoso, Luiz Ruffato e Joca Terron, a cidade estrangeira é um espaço de encontro com o Outro, ainda que haja o reconhecimento da impossibilidade de compreensão, nos livros de Daniel Galera, Sergio Sant’Anna e Amílcar Bettega é a própria forma do romance que é questionada. Nesse sentido, duvida-se inclusive da possibilidade da ficção de representar algo que não ela mesma.

Desse modo, é possível retomar o argumento de Beatriz Sarlo (2014), agora tendo como referência as cidades estrangeiras representadas nos romances da coleção “Amores Expressos” selecionados. Para a autora, “o interesse da cidade escrita e seu poder de revelação ou de verdade passam pelos desvios tanto quanto os reflexos” (SARLO, 2014, p. 142). Os romances revelam então uma pequena fração das múltiplas possibilidades de apropriação do espaço. É um conhecimento que é necessariamente fragmentário e que não esgotam as possibilidades de leitura do espaço, inclusive da negação da sua representação.

Os espaços possuem identidades, mas elas não podem ser reduzidas a uma essência única e definitiva. Elas são cambiantes e plurais, sejam elas Buenos Aires, Cairo, Havana, Istambul, Praga, Lisboa ou qualquer outra cidade do mundo.

A leitura desses seis romances da coleção “Amores Expressos” permite agora preencher com um pouco mais de detalhes o quadro formulado desde o início deste trabalho, tendo em vista a moldura formada pela discussão teórica apresentada. Partindo do pressuposto de que as obras da coleção deveriam necessariamente ser ambientadas nas cidades de destino dos autores, por uma determinação do projeto, questionei como se daria a representação do espaço estrangeiro. Pela perspectiva adotada, a questão se desdobrou na busca de um aprofundamento dos conceitos de espaço e de representação. Além disso, a experiência do deslocamento do Brasil foi problematizada, por uma discussão centrada nas identidades pensadas a partir do viés da nacionalidade.

O conceito de espaço se torna fundamental, tornando-se um tema aglutinador para a para leitura proposta. Nesse sentido, parece ser possível afirmar com alguma segurança que ao contrário do que afirma Doreen Massey (2008), o espaço pode sim ser representado sem que perca sua dinamicidade e papel político. O que a autora tenta demonstrar com sua oposição radical a representação é evitar descrições reducionistas do espaço, que eliminem a complexidade e a multiplicidade dando a ele um sentido único. É a postura adotada nesse trabalho, que evita buscar um sentido estável para as cidades representadas na coleção “Amores Expressos”. Nesse sentido, adota-se um caminho intermediário, tal como indicado por Luiz Alberto Brandão (2005, p. 49-50), a partir dos conceitos de Henri Lefebvre:

Por um lado, é preciso não ceder a “ilusão de opacidade”, ou seja, à crença de que o espaço é puramente substantivo, como um conjunto de coisas cuja função e cujo sentido são predeterminados e facilmente apreensíveis por uma aproximação empírica: crença que

o texto da cidade é único e extático, pois já está escrito no traçado de suas ruas; de que o texto é plenamente físico e, como tal, mensurável e compreensível. Nesse caso, representar o espaço corresponderia a reproduzi-lo. Por outro lado, é preciso não ceder a “ilusão de transparência”, à tendência de se pensar o espaço puramente como construção mental, processo ideativo autônomo no qual o objetivismo sensorial é substituído, ou considerado irrelevante pelo subjetivismo da percepção: o texto da cidade só se construiria mediante a atribuição de significados por parte dos que nela vivem.

Estudar o espaço na literatura se torna um exercício contínuo de equilíbrio. Desse modo, a análise buscou se manter entre a opacidade e a transparência, apresentando diversas manifestações do espaço nas narrativas da coleção de forma a oferecer um panorama compreensivo. Obviamente que não esgotando as possibilidades de leitura que os livros da coleção permitem. Assim, a relação das personagens com a cidade estrangeira, com o turismo e a alteridade é tratada dentro deste panorama mais geral da relação com o espaço. Evita-se também buscar um sentido essencial do espaço que as narrativas teriam apenas o poder de confirmar ou se afastar deste. Não se procura, portanto, observar os desvios ou concordâncias, porque isso afrontaria a ideia de multiplicidade que os espaços comportam.

De todo o modo, o que as análises dos romances sugerem é que não parece pertinente a tese do desaparecimento da cidade no romance brasileiro contemporâneo, como, por exemplo, na formulação de Beatriz Resende (2002, p. 75):

A grande modificação que vai se dando, é uma liberdade que se estabelece em relação ao localismo, ao espaço de origem, a origem geográfica da criação literária. Produto da grande cidade mundializada, a ficção brasileira traz para o texto uma relação de mão dupla com outras cidades do mundo. A cidade do romance e do conto passa a ser qualquer cidade.

A relação de mão dupla entre as cidades do mundo e o texto é evidente. Nos livros analisados, a cidade está presente e possui marcas distintivas em cada obra. Além disso, os romances indicam uma multiplicidade, se apoiando em diferentes estratégias narrativas para apresentar as cidades estrangeiras.

O romance de Chico Mattoso se apropria de uma aproximação mais realista da literatura. Não no sentido do realismo histórico do século XIX,

mas de uma aproximação mais contemporânea da estética. As reflexões sobre a arte e o recurso à metalinguagem estão presentes, mas a partir das lembranças do protagonista em relação aos discursos de Camila. Os conceitos pós-modernos de arte defendidos pela cineasta são ridicularizados por Renato, que os chamava de “bla-bla-blá teórico” (MATTOSONO, 2011, p. 38). Essa é a tônica da narrativa. O narrador não parece interessado em nenhum artifício narrativo, porém se vê cada vez mais enredado nos acontecimentos, que desafiam a própria sanidade. A cidade e seus habitantes desafiam a compreensão do narrador, até o ponto dele desistir de qualquer interação com o mundo, se refugiando de tudo em um quarto de pensão.

Já o romance *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* é centrado nas relações sociais do imigrante com o país que escolheu para buscar melhores condições de vida. Os outros são, no caso de Sérgio, os portugueses e os outros imigrantes. Suas dificuldades são semelhantes às de muitos imigrantes que tentam fazer essa travessia. Ruffato busca representar a difícil inserção do imigrante nesse mundo novo. A construção da identidade do imigrante é precária. O protagonista se vê excluído, a cidade é hostil ao imigrante, na qual o submundo se descortina. Mesmo brevemente, quando percorrem os pontos turísticos com Sheila, tendo um vislumbre daquilo que é rotineiro para os turistas convencionais, sabem que para eles não há lugar, o medo da deportação é sempre presente.

No romance de Joca Reiners Terron, *Do Fundo do Poço se Vê a Lua*, o contraste entre a visão idealizada da protagonista, Cleópatra, em relação ao Egito representado nos filmes clássicos de Hollywood e aquilo que encontra ao finalmente chegar é evidente. O romance apresenta muitas possibilidades de análise, seja a respeito dos próprios limites da literatura, uma vez que as narrativas da protagonista com o mundo são mediadas a partir de seus diários nas margens de uma biografia de Elizabeth Taylor, seja naquilo que se refere à representação ocidental da cultura árabe. As cidades de Alexandria e Cairo que surgem no romance são representadas de forma decadente, sempre em comparação com um passado idealizado da Antiguidade Clássica egípcia. Nesse sentido, repetem-se certos estereótipos orientalistas comuns, especialmente negando o presente árabe, visto como deturpado em relação aos tempos áureos da Cleópatra original.

Daniel Galera se vale de uma narrativa centrada no próprio fazer literário. Tem como tema o contraste entre a ficção e o mundo “real”. Seus personagens estão imersos nas possibilidades de representação do outro na literatura. Em *Cordilheira*, o outro é a própria literatura e sua capacidade

de representação do real. A literatura é para o grupo de escritores argentinos a própria realidade, enquanto Anita busca uma existência autêntica onde a literatura não é algo que precisa ser levado tão a sério. O espaço da cidade é presente apenas no sentido de ressaltar a solidão da protagonista. Como afirma Karl Erick Schøllhammer (2009, p. 140), “o drama da escritora que quer se realizar agora na vida, em detrimento da arte, com o qual se sente frustrada, de repente é posto em contraste com uma sociedade secreta, que se propõe literalmente a ficção na vida”. Anita é uma personagem em fuga, inclusive do próprio livro que havia publicado. Há uma subversão no sentido de que o romance capta a transformação na vida de Anita, dentro do projeto radical de literatura de José Holden e a sua recusa. A cidade parece esmaecida em relação a essa trama na qual os conflitos internos da personagem tomam tamanho protagonismo. De fato, é o desinteresse em se satisfazer apenas com os prazeres oferecidos pelo turismo, que de certa forma lança Anita ao encontro com Holden.

A literatura que se desdobra em torno si própria é também o tema do *Livro de Praga*, escrito por Sérgio Sant’Anna. De forma ousada, o autor expõe o próprio projeto ao qual o livro se destina, ao apresentar um protagonista que declaradamente procura subsídios para sua escrita no estrangeiro. O tom adotado é bem humorado e subverte essa temática tão constante na própria literatura contemporânea. Desse modo, não existe qualquer sacralidade no ofício do escritor, que é envolvido em situações ridículas e na maior parte constrangedoras. O papel da crítica embutido na zombaria não pode ser ignorado.

Os lugares, monumentos e pontos turísticos da cidade de Praga são capturados a partir deste viés, transformando-os em um cenário reconstruído pela narrativa, como a pura invenção de uma estátua imaginária na ponte Carlos. Nesse sentido, a operação realizada por Sérgio Sant’Anna opera uma divergência dentro do conjunto da sua própria obra. Na obra, cenas fantasiosas e burlescas são encenadas em uma paisagem real. Não se dá apenas um rearranjo dos elementos do cenário “para sobressair uma expressão dessas paisagens” (GRACIANO, 2008, p. 30), mas a inclusão de novos elementos puramente ficcionais. Em segundo lugar, a cidade de Praga surge como possuidora de uma identidade muito evidente. O livro de Sant’Anna se por um lado é tributário da tendência da ficção brasileira de libertação do “local”, e opera uma relação de mão dupla com outras cidades do mundo, por outro lado não descreve Praga como uma cidade qualquer (RESENDE, 2002, p. 75). Ela é individualizada, calcada em um referente. Porém, não se configura uma representação totalizante. O “chão” do livro

é escorregadio, como em outras representações de cidades na literatura brasileira contemporânea.

Em *Barreira*, os limites entre realidade e ficção tornam-se borrados, indistintos. As três narrativas interconectadas que apresentam Ibrahim, Fátima e Robert como protagonistas, apresentam a dificuldade de construir uma imagem “verdadeira” do espaço, uma vez que a experiência é sempre mediada por outras narrativas, imagens e ideias prévias que se superpõem. Desse modo, a relação dos personagens com a cidade de Istambul é incompleta, possuindo uma opacidade fundamental que dificulta a sua compreensão.

A análise desse conjunto de romances parece dar suporte à hipótese de Jaime Ginzburg (2012) a respeito do descentramento do narrador contemporâneo. Entre os narradores das obras, nenhum dispõe de uma posição estável e segura. Com efeito, os limites do próprio ato de narrar são constantemente desafiados. Nas obras percebe-se o esforço de romper certos convencionalismos da representação, o que demanda uma mudança também da posição do crítico. Dessa forma, alguns fundamentos da historiografia literária canônica, nas palavras de Ginzburg, devem ser reavaliados:

o nacionalismo como valor e como projeto estético; a concepção de obra como totalidade; a mistificação do Brasil como unidade de espaço e de tempo; a concepção do período literário como estabilidade coesa. Esses fundamentos, sendo postos de lado, exigem estudos literários à luz da proposição de uma concepção antagonista de História, pautada por conflitos constantes, com relação à qual a unidade é apenas uma estratégia mistificadora, e uma concepção de obra literária que a compreende como um inconsciente historiográfico, capaz de elaborar problemas que a percepção cotidiana não consegue observar ou formular. (GINZBURG, 2012, p. 215)

Nesse sentido, a representação da cidade nesses romances não pode ser reduzida a um denominador comum. Ao mesmo tempo, todas trazem em si uma possibilidade de leitura válida que não esgota o espaço, pelo contrário, enriquece-o com novas interpretações. A cidade se apresenta, portanto, não como uma mera tentativa de imitação da realidade que os escritores conheceram após sua estadia de algumas semanas. Elas se apresentam de forma criativa, como obras de reflexões profundas sobre o espaço, das identidades e também das próprias possibilidades abertas

pelo fazer literário. Como na reflexão do personagem Ibrahim no romance de Amílcar Bettega (2013, p. 48),

[...] ele estava na cidade e isso era tudo, fazia parte dela, estava nas ruas, cujo traçado reproduzido nos mapas, mais do que espaço livre entre as edificações por onde se estendiam as vias de circulação, era o registro impresso dos rastros das pessoas sobre o próprio corpo da cidade, seus passos inscritos uns sobre os outros num grande palimpsesto invisível que gravava nas calçadas uma carga infinita de referências, como se cada trajeto narrasse um acontecimento, e cada esquina dobrada à esquerda e não à direita implicava um evento novo e único, um encaminhamento diferente na sucessão dos fatos e imagens que iam se cristalizando à passagem do caminhante e se incorporando à história da cidade, que brotava assim do atrito da sola dos sapatos contra a pedra da calçada, cada sola e cada passo contra cada pedaço de pedra formando um traço particular desta história, um desenho, uma marca, e o mapa da cidade nada mais era do que o resultado dessa infinidade de traços particulares e superpostos.

Uma metáfora bastante poderosa. O traçado das ruas marcado pelos trajetos de cada pessoa, sugerindo a pluralidade de histórias que se incorporaram ao próprio tecido da cidade. E o mapa formado pelo conjunto de todas essas interações entre os sujeitos. Se a ideia do mapa era aquilo que queria buscar para tentar compreender as relações entre espaço e representação, o trecho comporta uma associação feliz, incluindo o elemento humano como central. Afinal, o espaço é produzido pelas pessoas.

Por fim, esse trabalho se insere em um profícuo campo de leituras da coleção “Amores Expressos”, mas tem consciência de que é apenas uma pequena parte desse gigantesco atlas de pesquisas que poderão ser desenvolvidas. Espero que tenha ajudado a traçar alguns pontos de referência nesse mapa, e que outros pesquisadores e críticos o utilizem para traçar os seus próprios caminhos.

ALMEIDA, Marco Rodrigo (2013). Encomenda travou escritores da coleção Amores Expressos. In: Folha de S. Paulo, **Ilustrada**, 27 de julho de 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1317373-encomenda-travou-escritores-da-colecao-amores-expressos.shtml>. Acesso em: 20 out. 2014.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARRIGUCCI JR., Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-43, set. 1998.

BARBOSA, Aline Leal Fernandes. **Literatura em tempos expressos**. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: obras escolhidas. São Paulo, Brasiliense, 1995, v. II.

BERLIN, Isaiah. **Estudos sobre a humanidade**: uma antologia de ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.

BETTEGA, Amílcar. **Barreira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOXUS, Dominique M. P. G. Nação. In: BERND, Zilá (Org.). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**: DFMLA. Porto Alegre: Tomo Editorial/Ed. UFRGS, 2007.

BRANDÃO, Luís Alberto. Ficção que se realiza: O Brasil Urbano na Obra de Sergio Sant'Anna. **Revista Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 73-82, out. 1995.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Grafias da identidade**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina Editora/Fale Editora, 2005.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A Educação Pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CARVALHO, Bernardo. **O filho da mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2007.

CHARLES BRIDGE (KARLÚV MOST). Disponível em: <http://www.praguewelcomes.cz/en/visit/monuments/top-monuments/55-charles-bridge.shtml>. Acesso em: 26 jan. 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.

COZER, Raquel. O romance brasileiro na era do marketing. In: Folha de S. Paulo, **Ilustríssima**, 23 de outubro de 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/994149-o-romance-brasileiro-na-era-do-marketing.shtml>. Acesso em: 23 maio 2013.

CUENCA, João Paulo. **O único final feliz para uma história de amor é um acidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 21, p. 33-53, jan./jun. 2003.

DEALTRY, Giovanna. Sérgio Sant'Anna contempla o real. In: VIDAL, Paloma; CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna (Orgs.). **O futuro pelo retrovisor**: inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

ECO, Umberto. **Seis passeios nos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

EPPRECHT, Catarina. A imaginação na escrita de si: estudo a partir de Sérgio Sant'Anna. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, a. 11, n. 14, p. 1-17, 2012.

FREITAS, Guilherme. Fantasias de Sérgio Sant'Anna. In: O Globo, **Cultura**, 28 de maio de 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/05/28/fantasias-de-sergio-sant-anna-382945.asp>. Acesso em: 27 jan. 2014.

GALERA, Daniel. **Cordilheira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**, n. 2, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. O Nômade e a Geografia (Lugar e Não-lugar na Narrativa Urbana Contemporânea). **SemeaR**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, n. 10, 2004. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/10Sem_12.html. Consultado em 22 de fev. 2015.

GRACIANO, Igor Ximenes. **O gesto literário em três atos**: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

GRACIANO, Igor Ximenes. Resenha: Sérgio Sant'Anna – O Livro de Praga: narrativas de amor e arte. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 38, p. 234-36, jul./dez. 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**: volume 01. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LACERDA, Vinicius. O retorno do cinema à fonte. In: O Tempo, **Magazine**, 18 de novembro de 2013. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/o-retorno-do-cinema-%C3%A0-fonte-1.747632>. Acesso em: 22 fev. 2015.

LEHNEN, Leila. Os sofrimentos dos jovens protagonistas em três romances de Daniel Galera. In: VIDAL, Paloma; CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna (Orgs.). **O futuro pelo retrovisor**: inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

LEONES, André de. **Blog**. Disponível em: <http://blogdoandreleones.blogspot.com.br/>. Acesso em: 24 maio 2013.

LEONES, André de. **Como desaparecer completamente**. Rio de Janeiro, Rocco, 2010.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOBO, Rosana Corrêa. **Amores expressos**: narrativas de não-pertencimento. 93 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MASSEY, Doreen. **Space, place and gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MATTOSO, Chico. **Nunca vai embora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MELLO, Jefferson Agostini; BARRETO, Ricardo Gonçalves. Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 38, p. 23-39, jul./dez. 2011.

MIRISOLA, Marcelo. Bonde das Letras. In: Folha de S. Paulo, **Opinião**, 18 de março de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1803200710.htm>. Acesso em: 26 jan. 2015.

OLIVIERI-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 29, p. 233-52, jan./jun. 2007.

PELLIZZARI, Daniel. Dois mil, oitocentos e setenta e cinco dias. In: **Blog da Companhia**, 11 de julho de 2013. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2013/07/dois-mil-oitocentos-e-setenta-e-cinco-dias/>. Acesso em: 22 fev. 2015.

PELLIZZARI, Daniel. **Diga a Satã que o recado foi entendido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RAMOS, Tânia Renina Oliveira; CADORE, Amanda. Desamores expressos: Estive em Lisboa e lembrei de Você. **Navegações**, v. 3, n. 2, jul./dez. 2010.

RESENDE, Beatriz. **Apontamentos de crítica cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, Sérgio. Polêmica expressa. In: **Blog Todoprosa**, 20 de março de 2007. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/posts/polmica-expressa/>. Acesso em: 23 de maio 2013.

RUFFATO, Luiz. Alguns apontamentos sobre a Literatura Brasileira Contemporânea. In: **Conexões Itaú Cultural**, 27 maio 2013. Disponível em: <http://conexoesitaucultural.org.br/biblioteca/alguns-apontamentos-sobre-a-literatura-brasileira-contemporanea/>. Acesso em: 06 jun. 2013.

RUFFATO, Luiz. **Estive em Lisboa e lembrei de você**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANT'ANNA, Sérgio. **O Livro de Praga**: narrativas de amor e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO, Silvano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica, tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**: da crítica a Geografia a uma Geografia Crítica. São Paulo: Hucitec, 1986.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCOTT, Paulo. **Ithaca Road**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMÕES, Eduardo; COLOMBO, Sylvia. Bonde do Barulho. *In*: Observatório da Imprensa, **Entre Aspas**, 27 de março de 2007. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/folha-de-s-paulo-33398>. Acesso em: 26 jan. 2015.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TERRON, Joca Reiners. **Do fundo do poço se vê a lua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VOLPATO, Cadão. Bonde das Letras. *In*: Folha de S. Paulo, **Ilustrada**, 17 de março de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200707.htm>. Acesso em: 26 jan. 2015.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

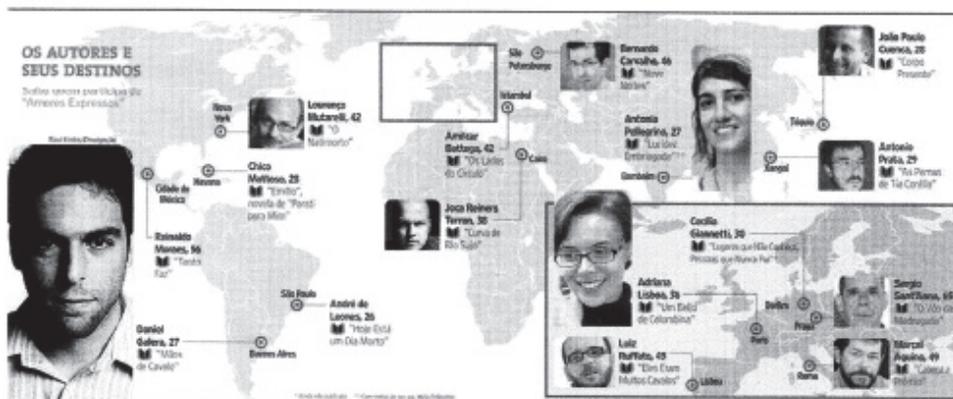
WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOOD, James. **The irresponsible self**: on laughter and the Novel. New York: Picador, 2005.

Mapa “Os Autores e Seus Destinos”

Bonde das letras

Um grupo de 16 autores brasileiros, veteranos e novos, embarca para 16 cidades do mundo para escrever uma história de amor



Fonte: VOLPATO, 2007.

