



***Postcard*, de Marilene Felinto, e as lembranças de uma vida que às vezes volta**

Thaís Seabra Leite*

“Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta”.

Clarice Lispector

“Parecia uma coisa conhecida, e eu já sei”: é a repetição enfática da semelhança que reporta a narradora-personagem do conto “Visão da bagaceira”, de Marilene Felinto, à infância sob o sol escaldante do sertão. Não menos retrospectivos, os outros contos de *Postcard* (1991) figuram como textos em que passado e presente, familiar e estrangeiro coexistem de maneira tão intrincada que se confundem na anacronia das mais íntimas lembranças e expectativas dos personagens.

Captura de situações comuns, os contos retratam momentos em que as mais profundas reflexões sobre o homem em sua relação com o mundo são desencadeadas por simples gestos ou movimentos. Impactos recônditos, à falta de progressão lógica dos enredos (relação de antecedentes e consequentes), correspondem à temporalidade

* Mestre em Literatura Brasileira (UFRJ).

intervalar de narrativas em que a vida tem o fluxo suspenso pelas mais arrebatadoras emoções. Nos termos de Cortázar,

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (2006, 151-2).

Em primeira ou em terceira pessoa, sem continuidade explícita entre si, as narrativas apresentam perspectivas diversas sobre a vida e o mundo de personagens que, em uma cidade desconhecida do mundo ou em uma casa conhecida da infância, não escapam do sentimento que perpassa os textos do livro: a sensação de “absoluta falta de chão”. Em *Postcard*, os espaços configuram-se como pedaços de tempo e as existências têm a espessura da ausência.

Proposta de interpretação que não sugere jamais esgotar a obra de Marilene Felinto – porque reconhece o eterno gerúndio a que uma obra literária submete o verbo “esgotar” –, o presente estudo consiste em uma das possíveis leituras de *Postcard* e tem como finalidade contribuir para a fortuna crítica da autora. Elegendo como eixo significativo a perseguir as questões do desamparo e do estrangeiro (muitas vezes limitado à circunscrição no próprio corpo), buscou-se encontrar uma unidade de forma e conteúdo que permitisse a leitura das narrativas não só individualmente, mas também no todo do livro que integram.

Uma coisa conhecida

“Eu súbito descobri a verdade de que a gente só guarda para toda a vida aquilo que dói demais”.

Autran Dourado

Estruturado a partir da oposição entre sertão e cidade, “Visão da bagaceira” não se apresenta sob o contraste tradicional por diferenças ou por privilégio de um termo da comparação sobre o outro, mas como lugar de linguagem em que os dois espaços da vida da personagem são aproximados. Diante de diferenças que se assemelham, é reconhecendo, na máquina gigante de jornal, a minimáquina de cana do sertão que a personagem inicia o processo de rememoração que a transporta, sem sair do lugar, da cidade grande para o sertão da infância.

“Parecia uma coisa conhecida”: a reiteração da dúvida configura o paulatino processo por que o ser humano passa ao tentar lembrar algo que, uma vez localizado distante no passado, custa a retornar à memória. A máquina de jornal é, para a personagem, como um rosto conhecido não se sabe de onde, um enigma que a memória não tarda a decifrar. Longe de ser apenas o vislumbre de um instrumento de produção da mídia urbana, a visão do aparato tecnológico desperta na mulher a sensação de familiaridade que a inicia na busca pela conexão entre o conhecido e o desconhecido.

Da parede de vidro, não é o presente no cotidiano urbano o que a personagem vê, mas o passado na feira do sertão. A parcialidade sugerida pelo verbo *parecer* – considerando que “parecer uma

coisa conhecida” não é o mesmo que “ser a coisa conhecida” – cede lugar à integralidade do verbo *ser*. Depois de repetir por quatro vezes “parecia”, a personagem conclui: “Parecia uma coisa conhecida e eu já sei: era a miniusina de caldo de cana na feira do sertão” (Felinto: 1991, 23). A visão da máquina de jornal deixa de ser só uma impressão do instante e passa a ser – inclusive na escolha verbal – o início de uma reflexão em retrospecto.

É, então, recuperando as sensações do tempo de menina no sertão que a protagonista interpreta, não pela racionalidade adulta, mas pela intensidade das emoções primeiras, o que está à vista na cidade estufada. No instante em que a mulher vê a máquina, ressoam lembranças antigas, e o presente passa a ser visto não como a plenitude de possibilidades em que consiste, mas a partir do passado: a cidade, mesmo tão diferente, lembra o sertão. Em reflexões sobre um tempo decorrido que não se encerra, mas perdura, Bachelard afirma: “Em nós, o passado é uma voz que encontrou um eco. Damos assim uma força ao que já não passa de uma forma, ou melhor, damos uma forma única à pluralidade de formas” (2010, 52). Antiga ou nova, em sintonia com o interior anímico da personagem, a máquina não apresenta mais que uma forma.

Intimamente relacionados, aos dois espaços apresentados correspondem dois tempos: o sertão é correlato da infância e a cidade, da maturidade da personagem. A máxima complexidade desses pares se realiza, portanto, quando o “espaço já não é senão o tempo que traz verdadeiramente as forças de solidariedade do ser” (Bachelard: 2010, 58) e as configurações espaço-temporais estão de tal modo aproximadas que se encontram superpostas. Os fragmentos: “Era o dia em que os raios de sol me pareciam penetrantes como estilhaços de vidro” (Felinto: 1991, 24) e: “O mundo era assim, visto

por uma parede de vidro (ou de sol ardente)” (p. 25) marcam, respectivamente, início e fim do intervalo em que a temporalidade e a espacialidade têm os limites suspensos no relato da personagem. Os estilhaços da parede de vidro no presente da cidade penetram nos olhos da menina sob o sol escaldante do sertão e a mulher já não pode distinguir o sol antigo do vidro de agora.

Orientado por um dos sentidos do corpo, o sintagma “Visão da bagaceira” já anuncia a prevalência do ver sobre o visto: a questão está justamente na visão da bagaceira e não na bagaceira em si. Mais do que a máquina de jornal ou a miniusina de cana do sertão, entretanto, é a própria visão da personagem e o que de bagaceira a habita desde menina que importam. Acionada pela visão, a lembrança da infância é sempre conduzida por sentidos humanos, experiência análoga à da criança, cuja percepção do mundo se dá muito mais pelos sentidos do corpo do que pela compreensão lógica.

As cores – sempre o verde, seja claro, escuro ou claro verde-claro – e as engrenagens são outras, mas o processo que a mulher observa é o mesmo. A máquina, gigante ou pequena, processa como quem mastiga a cana e o jornal no movimento que a personagem acompanha com a própria existência. Imprimindo e reimprimindo, mastigando e ruminando, a mulher revê a vida da menina que um dia fora e agora, adulta, reprocessa consciente e emocionalmente. Isolada da lembrança passada, a reflexão comparece no texto entre parênteses:

Andava-se atrás de preço menor, batia-se de ponta a ponta a feira ardida, sob o cheiro enjoado do caldo e do papel da cana moída. (Também ali, contra o vidro, no corre-corre de papel nas correias de couro, era uma bagaceira só o que se imprimia e se

reimprimia, o que se prensava em roldanas, cilindros e aberturas no chão) (p. 24).

Escritora de apurado senso poético, Marilene Felinto, em “Visão da bagaceira”, não só aproxima cores, mas também lapida a linguagem de modo a reproduzir os sons da infância da personagem a partir de aliterações – guiando o leitor por uma experiência de sentidos. No fragmento: “Enquanto ali, pelo corre-corre das correias por onde corriam folhas” (p. 23), é nítida a referência fônica ao movimento da máquina. Outra passagem de expressivo cuidado linguístico, o trecho: “Compravam-se coisas secas e duras, comerciava-se com dureza a farinha, a rapadura, o charque de rolo, as macaíbas, os mandacarus do agreste. Barganhava-se a mesquinharia” (p. 24) consiste em uma sequência de substantivos concretos e sílabas travadas por encontros consonantais, articulando isomorficamente o conteúdo e a forma do conto: a escrita é tão seca quanto o sertão.

Para além da escrita e do som, entre a paisagem da cidade ou do sertão e a interioridade da personagem se estabelece, de modo análogo, relação tão intrincada que não só o processo de fatura do jornal desperta a reflexão da personagem, mas também, de acordo com o que T. S. Eliot identifica como “correlato objetivo”,¹

1 Segundo T. S. Eliot,

the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”, in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (1975, 48).

a natureza acompanha as experiências que a personagem vivencia. À primeira decepção moral que desola a menina corresponde o murchar das verduras: “As verduras murchavam sob o sol a pino. Como eu que estava, como se diria mais tarde, um dia, moralmente abalada pela primeira vez na vida” (p. 25).

A partir da correlação estabelecida entre interior e exterior, é possível pensar que, se no sertão e na cidade há semelhanças e diferenças que mais os aproximam do que distanciam, também na personagem há mais manutenção que mudança. Apesar de as metáforas variarem, as estruturas sintáticas que apresentam os dados do presente são semelhantes às que fazem referência ao passado. Assim, presente e passado respectivamente: “3 vezes o meu tamanho” e “10 vezes o meu tamanho”; “o ar recendia a bicho” e “o ar recendia a cachorros treinados na guia dos cegos”; “a mão suave na fricção com a mão grande” e “as mãos suavam, cada uma por si agora”; “miniusina” e “máquina gigante”. Transformaram-se as configurações da vida, a antiga menina é agora mulher, mas foi mantida a estrutura sintático-existencial que a sustenta desde criança.

Se a racionalidade de mulher adulta poderia fazer ver as diferenças várias entre o sertão e a cidade, entre a máquina de cana e a máquina de jornal, é por meio do corpo enquanto instância interpretativa que a mulher une razão e emoção no encontro com a criança que um dia fora. Quando menina, a personagem apreendia o mundo pelos sentidos do corpo, o tato no suor escorregadio da mão grande que a segurava, a audição perturbadora do estridente repenique dos cegos, o paladar do suco de tamarindo e o olfato perturbador do ar recendendo fortemente a bicho. Agora adulta, é também pelo corpo (tato e olfato) que a mulher se deixa ver, na maturidade, ainda absolutamente menina na falta de amparo: “Minhas mãos suavam,

cada uma por si agora, sozinhas. Pela calçada da cidade estufada, eu sentia de longe, o ar recendia fortemente a cachorros treinados na guia dos cegos. Quereriam meus pés?” (p. 26).

Ao fim da narrativa, é por meio de um processo de recolha, semelhante às tendências neobarrocas de composição, que todas as sensações (traduzidas por imagens) disseminadas ao longo do conto são condensadas em um único parágrafo. A utilização da estratégia de disseminação imagética na construção de sentido encontra afinidade na plasticidade barroca, que, segundo Severo Sarduy (1972, 168), ao recusar o nível denotativo e o enunciado linear, comparece na metaforização e na proliferação de significantes que compõem as obras artísticas:

Uma fisgada funda fez rolar do meu olho uma lágrima, de dor, de excesso de sol, de um estilhaço da parede de vidro, de saudade do que eu era e do que eu sou e não pode transparecer contra o vidro fosco. De saudade profunda. Uma lágrima escorreu do meu olho mas não caiu, perdeu-se antes, por absoluta falta de chão (Felinto: 1991, 26).

É constatando a condição descompassada de sua vida na cidade (ou no corpo) que a personagem comparece iluminada pela coordenação de imagens e sensações (“dor”, “excesso de sol”, “estilhaço da parede de vidro”, “saudade do que eu era e do que eu sou”) que compõem mais que o sentido do texto, compõem a própria existência da protagonista. Não importa o que veja, onde esteja, os olhos procuram a infância antiga da menina, porque o sertão ainda a habita: materialidade da dor pelo desamparo, a personagem é a fisgada funda e o excesso do passado no presente.

Em mais um exemplo de que a linguagem, no conto, relaciona-se de forma sintonizada ao conteúdo que representa artisticamente, às constantes referências ao passado corresponde uma escrita que não se contenta com o novo – circunscreve-se de passado até nas repetições vocabulares e sintáticas. Presente também nos outros textos de *Postcard*, para além da similitude com a técnica neobarroca de proliferação de imagens, há disseminação e recolha de estruturas narrativas que, em movimento análogo ao da personagem, progredem e regridem, como a forma ficcional de uma existência que não segue senão em retorno constante ao que deixou para trás. Já no início do conto encontramos essa disseminação de estruturas sintáticas e repetições que constituem uma progressão em retomada:

Dali da parede de vidro, parecia uma coisa conhecida, mesmo que fosse ferro-piscina a cor do verde que sustentava com tudo a engrenagem compacta, complexa. Contudo era verde. Parecia mesmo, na ligeireza acelerada ou no espalhafato do maquinismo de muitas pontas e varas labirínticas, a feira. Parecia a feira que era grande; e quando minha mão era pequena demais na mão adulta que me levava por vielas e becos, o calor já tinindo às sete ou oito horas do dia que madrugava em dia de feira no sertão. Parecia a feira, mas com a diferença de que ali, cidade grande, no hall do prédio alto, contra a parede de vidro, numa máquina gigante, dez vezes o meu tamanho, homens de cinza faziam mesmo jornal, às vinte e quatro horas do dia.

Parecia uma coisa conhecida, e eu já sei: (p. 23).

Se para o corpo humano o chão garante alguma certeza de estabilidade, a personagem, profundamente abalada pelas lem-

branças, perde-se no abismo de uma existência para a qual não há sustentação: “Uma lágrima escorreu do meu olho mas não caiu, perdeu-se antes, por absoluta falta de chão” (Felinto: 1991, 26). Na unidade significativa do conto e do livro, mais asseguradas que qualquer certeza são as faltas que habitam o homem em sua relação com o espaço e o tempo.

Absoluta, a sensação de desamparo e de estrangeirismo é anunciada pelo vocábulo que dá nome ao livro e não consta apenas de “Visão da bagaceira”, mas também percorre o enredo de outros contos. O título, *Postcard*, “cartão-postal” em português, remete à lembrança de algum lugar e, por estar em inglês, corrobora a ideia de que há algo de exterior, de estrangeiro a essa lembrança. Estar em um país estrangeiro é sentir-se, por vezes, desamparado, e esse é um dos principais sentidos que Marilene Felinto explora em suas narrativas.

O princípio estrangeiro de composição

“Aprenderia a língua dos meus amores – só por isso compraria pilhas de dicionários quando crescesse, gramáticas, manuais de língua estrangeira para estrangeiros como eu”.

Marilene Felinto

“O que havia de poema no homem é que eu não o compreendia ao certo, mas gostava do que lia”.

Marilene Felinto

Cortázar, para descrever o efeito a ser perseguido pelo escritor, encontra analogia na imagem da explosão e afirma: “Um

conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (2006, 153). Em consonância com a perspectiva de criação apresentada pelo escritor argentino, em *Postcard* os enredos têm como base temática fatos comuns. Entretanto, é a exploração da intimidade anímica dos personagens, em suas angústias e dúvidas, que permite ao leitor ter acesso, por meio da forma ficcional, à mente e ao corpo de outros eus que não o seu próprio.

Ao longo dos textos, o estrangeiro comparece como desdobramento do desconhecido e, por isso, como instância máxima do desamparo a que o ser humano está submetido: não saber, não compreender, não pertencer. Ainda que figurem como unidades significativas independentes, de enredo próprio, os onze contos do livro revelam um mesmo eixo significativo sob o qual está estruturada a “absoluta falta de chão”, imagem eleita, aqui, como a de maior força expressiva. Se o desconhecido é o índice da falta de amparo e corresponde não só ao espaço, mas também ao tempo imprevisto do presente e do futuro, é na infância enquanto temporalidade do já conhecido que tem início a busca por compreensão das próprias questões. Para os personagens, é preciso retornar ao princípio de tudo para encontrar sentido para a vida.

Em apaixonado ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos, Marilene Felinto destaca similar processo na obra do escritor:

Graciliano serve-se da imaginação criativa para fazer uma coisa que ele mesmo chama de misturar coisas atuais a coisas antigas, num jogo para recuperar não se sabe bem o quê; para reorganizar um mundo a partir do seu início – a infância – e fechá-lo num

círculo que justifique e explique sua existência de homem adulto (Felinto: 1983, 15).

Os dois autores compartilham, ainda, somado ao diálogo com a memória enquanto forma de compreender a existência no presente, a inquietação criadora que imprime à escrita marcas de uma experiência de observação do mundo que parece precisar da literatura como forma de lidar com o (sem) sentido da vida. Graciliano, por Marilene Felinto, dá

a impressão de que primeiro ele se casou, foi ter filhos e família, e foi tratar de sustentá-los. Depois então, o rato a roer-lhe as entranhas, monstro de sensibilidade que ele era, não mais suportou e foi dar razão a isso que o talento pede que se concretize, que urge por expressar-se, que a vida atíça, daqui e dali, jogando a criatura em amores e mortes, em prazeres e sofrimentos – foi dedicar-se a essa voz que se cala de espanto e de susto dentro da gente, e que só se faz som na palavra, no texto, na literatura (Felinto: 1983, 15).

Agora, Marilene Felinto por Marilene Felinto na nota que antecede *Postcard*:

Devo este livro à mangueira e à romanzeira da minha casa de infância em Recife; ao ladrão que destelhou nossa cozinha de madrugada; a um carneiro todo branco, felpudo e vivo que ganhei de presente de aniversário de cinco anos; a Reinilton ou qualquer outro nome de menino pernambucano por quem primeiro me apaixonei – devo a eles, porque são os motivos de inspiração das

primeiras histórias que escrevi na vida, longe do mercado, dos papéis e dos homens do mercado (Felinto: 1991, 9).

Ainda sobre a aproximação entre Graciliano Ramos e Marilene Felinto, destaca-se o que Antonio Candido considera “vocação para a brevidade e o essencial” (2006, 21) em Graciliano, de que adviria o efeito máximo por meio do mínimo de elementos, e que também comparece na autora. No caso de Marilene Felinto, a potencialidade significativa dos contos   de tal maneira conseguida que as onze narrativas de *Postcard* encontram-se inscritas em concisas cento e treze páginas:

De um modo que nenhuma técnica poderia ensinar ou prover, o grande conto breve condensa a obsessão do bicho,   uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a desbotada realidade que o rodeia, arras -lo numa submersão mais intensa e avassaladora (Cortázar: 2006, 231).

Falta de lugar no mundo, consciência do vazio existencial ou desconcerto do homem em rela o ao espaço que habita, o estrangeiro como desconhecido assume diversas nuances de sentido e configura um universo ficcional em que as a oes são mínimas: bruscos são os movimentos no interior dos personagens (e dos leitores). Não há, portanto, fatos objetivos, mas retratos do mundo impregnados por experiências humanas que resultam na constata o desamparada de que não basta haver chão,   preciso haver uma estrutura interior sólida para que a vida se sustente.

Recorrentemente referenciado e correlacionado ao interior anímico do homem, em *Postcard* o espaço exterior, seja do corpo ou da cidade, consiste no índice que anuncia a absoluta falta de chão e o estrangeirismo como faces do sentimento que conecta indiretamente os personagens dos diferentes contos do livro. Se em “Visão da bagaceira” não há, para além do ato da visão, acontecimento exterior algum e basta o vislumbre de uma máquina de jornal para acionar as mais antigas lembranças e reflexões acerca da relação da personagem com o espaço urbano, caso diverso não ocorre nas demais narrativas, de que merecem destaque, a título de exemplo, alguns personagens.

Em “Ronco da abelha”, o relato de um homem sobre a vida do amigo desaparecido, Jerome, consiste na tentativa de, escrevendo, tentar compreender o tal sumiço. Afastados pelo tempo e pela distância que o narrador tomou do sertão em que permaneceu Jerome, sobre a situação em que se encontrava o companheiro, o narrador-escritor apresenta:

Acabou afundado no fim de feira que se vive aqui, angustiado na lástima dos degolados pela fome, pela sede, pela falta de um tudo, o indivíduo não conseguindo nada na vida além de juntar a duras penas uns cacarecos desprezíveis, nunca prosperando, andando sempre para trás como um caranguejo; e, pior que tudo, o indivíduo nunca vindo a saber, nunca tendo sequer noção de que merecia e era digno de uma vida boa, cheia de coisas, de fato, de infinitudes que ele desconhece e vai morrer desconhecendo (Felinto: 1991, 39).

Os dois amigos, criados no sertão nordestino, resistiram às agruras de um espaço que consiste na própria “falta de tudo” (p. 43).

Sem direitos sobre a terra em que nasceram, os homens habitam o próprio desamparo – não há chão que sustente a existência se há, ainda, a falta primeira da vida: a fome. É, então, compartilhando o nada que lhes cabia que os dois se tornam companheiros ainda na infância:

Comigo ele tinha esses desabafos particulares porque uma coisa em comum nos aproximava e nos dava a convicção instintiva de que precisávamos de uma forma ou de outra compensar a riqueza externa e interna que não tínhamos, sobreviver à miséria que a mim me ameaçava e a ele apresentava-se como destino selado. Jerome e eu não tínhamos pai. [...] A miséria interna de não ter pai nos aproximava portanto (pp. 38-9).

Partindo do caso particular de dois amigos e compreendendo a condição de vida do sertanejo nordestino, a denúncia da miséria humana presente no conto rompe com a abordagem comum da pobreza como consequência da falta de recursos financeiros ou naturais e revela a falta maior de amparo a que o homem nordestino está submetido: a falta de vida. Diante disso, só o estrangeiro enquanto símbolo da liberdade de ir e vir poderia garantir ao homem a dignidade:

E sempre achei que devia ser dado a um homem o direito de ver, andar, sair pelo mundo e escolher seu lugar para viver, num grande passeio pelos mares, pelas terras distantes umas das outras, num ininterrupto cruzamento de caras e jeitos internacionais e peregrinos pelas ruas do mundo. A única obrigação que tenho com esse lugar é a de escrever um pouco de sua História, de preferência a distância como eu vivo, para enxergar melhor (p. 39).

Se a liberdade desses homens estaria, como o próprio narrador-escritor afirma, na distância da terra “escarradeira de vidas” (p. 38) em que nasceram, a maior questão existencial não só dos personagens de “Ronco da abelha”, mas também dos protagonistas de outros contos de *Postcard*, está justamente na impossibilidade de se afastar do passado mesmo quando reconhecem nele a pior experiência por que passaram:

Porque no fundo eu não tenho culpa, e hoje em dia eu me fixo a certos preceitos meus com toda a tranquilidade de quem se recusa mesmo a viver aqui, decisão tomada há muito tempo na minha vida, a muito custo e conflito. Eu decidi me recusar: nessa miséria eu não vivo, nessa escarradeira de vidas humanas eu não aguento viver, e não sei como é que aguentam (p. 38).

A repetição frequente, ao longo do texto, da recusa pelo lugar de que proveio demonstra a inaptidão do escritor para deixar para trás as dores da miséria. Ele se recusa a viver no sertão, mantém-se distante, mas não deixa de escrever sobre a terra em que nasceu e o companheiro de misérias – escreve, o narrador-personagem, para tentar dar sentido ao desaparecimento de Jerome ou para se convencer de que deixou, de fato, o sertão para trás?

Relacionando a falta de informações para compreensão do sumiço de Jerome ao sentimento de fraqueza nos braços mais longos que o comum, o escritor revela ao leitor uma semelhança com os pássaros. Os braços, em analogia com as asas, entretanto, não lhe permitem fuga, imobilizam-no:

O fato é que quando acontece de me sentir fraco por uma razão ou por outra, meus braços são os primeiros atingidos. Fenecem,

murcham como se fossem enormes pétalas de um velho girassol que desistiu de resistir ao calor de um sol sem trégua. Pousam, baixam as asas no último voo de gavião ferido (p. 34).

O pouso dos braços, diante da escassez de fatos necessários ao projeto de dar sentido à vida do amigo, refuta a tão recorrente afirmação da distância do sertão enquanto escolha pela tranquilidade. A negativa insistente denuncia a presença, pela declaração da ausência, do passado de que se pretende (ou não) afastar. Em sintonia com a personagem de “Visão da bagaceira”, o narrador-escritor já não pode negar que o sertão, mesmo distante, ainda o habita.

À espera da noite em que encontraria o futuro antigo namorado, a protagonista de “As horas abertas”, consciente do fim próximo do relacionamento e da falta de sentido de sua vida, ensaia mentalmente o que gostaria de dizer a Gustavo, as reações que teria quando ele dissesse, por fim, que tudo estava acabado:

Ainda que ela própria nada dissesse, ainda que a fala, capenga há tantos dias, não se formulasse. E ainda que a fala dele fosse soar como língua estrangeira. (é que quando alguém diz de você, por acaso, que não lhe quer mais, é tão incompreensível quanto língua estrangeira) (p. 80).

A ineficiência na formulação da fala materializa a enorme dificuldade da personagem de estruturar sintática e logicamente na linguagem o que lhe escapava em sentido. O encerramento da relação dos dois “soar como língua estrangeira” se perfaz na metáfora para um desamparo tão desnorteador que equipara a perda de um amor à total incompreensão linguística: “o estrangeiro – pelo

qual de resto ela não tinha qualquer interesse especial – devia ser o silêncio sumário, a definitiva ausência de compreensão” (p. 75).

Semelhante a outros contos de *Postcard*, a busca por sentido para a situação de grande desproteção em que se encontram os personagens segue um movimento regressivo. É na infância que a mulher abandonada pelo amante encontra justificativa para a irrealização amorosa e conclui que só reconhece, em sua vida, o que é retorno. Não há possibilidade de futuro para o que não esteve no passado:

Na noite daquele mesmo dia, quando ele olhasse para ela com seus olhos azuis, então ela poderia dizer, como quem nada quis: “Gustavo, você nunca me quis; você sempre quis que eu te quisesse, isso sim”. Olhando no fundo dos olhos azuis dele não seria difícil. Afinal, os olhos azuis dele não cabiam em nenhum lugar do passado dela, por mais que ela tivesse procurado – e o que não cabia no passado de alguém não caberia em seu futuro, ela sabia por experiência própria (p. 76).

É em retorno à cidade natal, diante de uma vontade grande de deixar para trás a “terra não prometida” (p. 85) e se mudar de vez para outro lugar, que o médico do conto “Sete cidades e um homem” reflete sobre o descompasso entre ele e a cidade em que vive:

Sempre houvera entre o homem e a cidade uma década, como se a cidade fosse uma namorada mais nova, dessas a quem sem querer ensinam-se coisas da vida. Mas agora ele estava cansado e sentia alargar-se entre a cidade e ele o abismo que sempre houvera – e o qual ele era chamado a ultrapassar em saltos cada vez mais largos para suas pernas (p. 86).

Sob o céu inalterado de meses sem chuva, o homem assiste ao definhar dos próprios conterrâneos, que adoeciam e enlouqueciam de fome. Desde menino o perturbara a impotência diante da vida, mas, ainda que tenha escolhido a medicina como profissão, o conhecimento da anatomia humana não lhe permite evitar a morte:

A dúvida do médico do sertão era se ele, incapacitado de salvar a vida das gentes que morriam de fome, estaria cumprindo o juramento de doutor que fizera, a vontade de resguardar vidas que ele tivera desde moço, quando passara pela rua um dia e vira uma mulher morta, o corpo estendido, envolto num saco plástico preto (p. 88).

Em consonância com as demais narrativas, apesar do encantamento com o estrangeiro e da fantasia com aventuras em outras cidades do mundo, o conto do médico encontra fim na impossibilidade de mudança. O conflito do personagem se resolve assim que ele desce do ônibus: ele decide ficar e seguir o que havia jurado.

Explorando com sutileza as questões do homem abatido pela miséria interior, Marilene Felinto elabora crítica impactante quando traz à luz não só os conflitos existenciais a que os homens privados de tudo estão submetidos, mas também a sensação de impotência dos nordestinos que, mesmo tendo tido mais oportunidades de estudo e trabalho que outros, não podem transformar a realidade de pobreza que tão bem conhecem. É expondo as fraturas sociais para além da superfície seca que a autora toma parte de uma escrita que consiste na “fusão total dessas duas forças, a do homem plenamente comprometido com sua realidade nacional e mundial, e a do escritor lucidamente seguro do seu ofício” (Cortázar: 2006, 160).

Em “O outro”, a mulher que não tem outro motivo na vida senão esperar o marido – cujo retorno pode ou não se concretizar – ensaia algumas saídas de casa, mas sente náusea diante de tudo o que desconhece. Enojam-na os homens, as comidas, as pessoas que não o esposo:

Sentiu nesse instante pelo corpo todo uma ausência, uma falta de aconchego, um frio de paixão pela barriga, um calafrio de saudade. Enjoada, perguntou-se se era demais o que pedia: nada, absolutamente nada além do que ela já conhecia (Felinto: 1991, 104).

Sem poder suportar a solidão e a dúvida sobre o retorno do marido, “atraída e avessa” (p. 105), a protagonista considera a possibilidade de se relacionar com o homem moreno que a corteja. Se nos outros contos a mudança não se efetiva de modo pleno para os personagens, “O outro” termina com a abertura de possibilidades do advérbio “talvez”:

Ao mesmo tempo atraída e avessa aos tentáculos morenos do homem que afinal estava vivo ao telefone, ela teve dúvidas quanto ao que fazer. Talvez aceitasse. Talvez fosse se perder somente por uma noite na escuridão morena daquele homem, daquele que seria o assim chamado outro, o outro (p. 107).

No parágrafo acima, o último do conto, a tensão entre mudança e permanência alcança equilíbrio tal que se relacionar e não se relacionar com o novo homem tornam-se decisões equivalentes para a personagem. Aventa-se aqui, entretanto, que a mudança sobrepõe a permanência: não por considerar que a escolha

da personagem tenha sido se relacionar com o homem (até porque disso não se pode saber), mas por acreditar já haver se configurado na protagonista uma transformação do desconhecido em possível quando um outro homem é enunciado como *o outro*. Na trama, o nojo cede lugar à hesitação.

Em “Postcard”, conto homônimo ao livro, a personagem segue por uma avenida e observa a paisagem da estrada, que corresponde, em uma recolha final, às imagens disseminadas ao longo das onze narrativas (“avenida”, “céu azul”, “sol ofuscante”, “verde-clara” etc.). Em interpelação direta com um interlocutor que se encontra na extremidade geográfica oposta à de quem narra, o conto se apresenta como radicalização da tensão entre conhecido e desconhecido, nacional e estrangeiro, na tentativa, por parte da narradora-personagem, de aproximar duas avenidas do mundo:

Então essa avenida paralisada vai prosseguindo, prosseguindo – me percorrendo e me agonizando –, e é por ela que me movo eu, quase certa de que deve haver aí essa mesma avenida daqui, numa continuação natural das cidades do mundo prostrado em cartões – essa mesma avenida que dê pistas e una você e eu, nem que aí faça frio agora, e seja assim o contrário daqui. Nem que a terra já tenha girado um pouco além do meridiano que por aqui passa somente agora. Você procure direito, deve haver aí. Não há? Pelo meio eu vou (p. 111).

O meio enquanto caminho a ser explorado consiste na possibilidade de união dos dois amantes, especialmente distanciados, como se na ligação dessas duas avenidas do mundo estivesse o centro em que se encontra o amor dos dois. Lugar de convergência de duas

estradas que têm pontos de partida diversos, o percurso que se molda pela trilha do meio é, também, o destino que pretende a personagem:

[...] por enquanto não vejo senão na ondulação ilusória do asfalto tórrido que percorre essa avenida (a mesma que aí, veja bem as pistas) que percorro eu daqui, ligação natural com a outra única ponta do mundo que me interessa e a que me destino: você, no lado ímpar – ou no outro extremo onde começa o mundo (p. 112).

Trajeto de percalços, a extensão narrativa constitui-se de abundantes repetições vocabulares e coordenações sintáticas que, somadas à imprecisão de início e fim da avenida que a personagem percorre, provocam, no leitor, a sensação de vertigem. A narrativa parece ofegar com a caminhada acelerada da personagem:

Agora vou sem agonia, embora suando de calor, embora ofuscada pela claridade, embora emocionada pelos números e placas que me alucinam e nos aproximam e anunciam em ondas, em ondas, em cada vez mais ondas – da terra que gira? –, em ondas que se quebrarão ao fim da próxima curva –, que anunciam que ao fim da próxima curva nós nos encontraremos, dois pontos que se ligam naturalmente em reta de avenida (p. 112).

Fim de tantas curvas e retas, é, ao dobrar a esquina do mundo, ângulo em que se cruzam os dois percursos existenciais, que o encontro se realiza, contato de conhecido e desconhecido:

[...] bem ali depois da próxima curva da avenida prostrada, postada, sinuosa e reta, sinuosa e reta, sinuosa e reta avenida que

localize enfim nosso encontro, nosso reencontro, e que abrigue
nosso abraço, nosso abraço, nosso abraço, sob a placa azul que
anuncie numa esquina do mundo, em letras brancas e grandes:
“Avenida Ontmoeting”.

Eu te amo (p. 113).

União vocabular de duas realidades linguísticas, português e holandês, “Avenida Ontmoeting” significa, em tradução literal, “Avenida Encontro”. Curva de possibilidades, o encontro não é senão o espaço a que se chega ao percorrer o caminho do meio. É assim que a afirmação final: “Eu te amo” revela, no universo ficcional de Marilene Felinto, o amor como uma esquina possível do mundo, um abraço em que o limite de separação é substituído pela harmonia da tensão, força que aproxima as diferenças.

Pensando no fio narrativo que enreda os onze contos, é na convergência de percursos, sob a placa azul, que os conflitos disseminados ao longo do livro são recolhidos e conciliados não em um ponto ou perspectiva única, mas em uma curva (sinuosa e reta) ambivalente por configuração: frente a uma esquina, há sempre mais de um trajeto a perseguir. Só nesse abraço a falta de amparo em ser dos personagens de *Postcard* parece encontrar a sustentação para o percurso da vida.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. São Paulo: Verus, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.
- ELIOT, T. S. "Hamlet". In: _____. *Selected prose of T. S. Eliot*. Orlando: HBJ Books, 1975.
- FELINTO, Marilene. *Graciliano Ramos: outros heróis e esse Graciliano*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Postcard*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco". In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina en su literatura*. Cidade do México: Siglo XXI, 1972.