

UM CO(R)PO MEIO CHEIO: UMA LEITURA DE *COPO VAZIO*, DE NATALIA TIMERMAN

Glauca Moreira Secco (PPGCL/UFRJ)

RESUMO

Moretti (2003) defende que “a narrativa não é feita apenas de grandes cenas” (p.65). O romance *Copo Vazio*, de Natalia Timerman, vai ao encontro dessa premissa. Aparentemente, estamos diante de um fato ordinário das relações líquidas do mundo contemporâneo: uma curtida em rede social, encontros corriqueiros, sexo consensual sem compromisso, desistência. Imersos em um mundo repleto de recursos tecnológicos e possibilidades de escolhas, nos deparamos com a legitimação da individualidade em detrimento do cuidado com o outro. A história das personagens Mirela e Pedro é apenas mais uma entre tantas outras semelhantes em nossa sociedade conectada e distraída. Porém, o que a torna consistente o suficiente para se tornar uma narrativa de ficção? Para respondê-la, novas perguntas: a vida se compõe de um conjunto de grandes cenas ou de pequenos acontecimentos? O que nos motiva mais intimamente: uma decepção amorosa ou o cenário político nacional? A partir das vivências de Mirela, a história dá materialidade ao *ghosting*, fenômeno recém-nomeado no contemporâneo. Klinger (2014) defende que a tarefa política da escrita é “embaralhar os fios da linguagem” (p. 51), pois a necessidade de a percebermos “como um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros” (p.52). A história contada por Timerman embaralha os fios da linguagem e encontra reverberação em sua vida e na de outras pessoas, e nos leva a pensar que os verdadeiros grandes temas são aqueles que nos mobilizam enquanto sujeitos, nos afligem profundamente no cotidiano e podem ser parte de toda nossa vida.

PALAVRAS-CHAVE: *ghosting*; feminismo; literatura contemporânea.

ABSTRACT

Moretti (2003) argues that "the narrative is not made only of great scenes" (p.65). Natalia Timerman's novel *Empty Cup* meets this premise. Apparently, we are facing an ordinary fact of the liquid relations of the contemporary world: a social network like, ordinary encounters, consensual sex without commitment, giving up. Immersed in a world full of technological resources and possibilities of choices, we are faced with the legitimation of individuality to the detriment of caring for the other. The story of the characters Mirela and Pedro is just one among many similar ones in our connected and distracted society. But what makes it consistent enough to become a fictional narrative? To answer it, new questions: is life composed of a set of big scenes or small events? What motivates us more intimately: a love disillusionment or the national political scene? From Mirela's experiences, the story gives materiality to ghosting, a phenomenon recently named in the contemporary. Klinger (2014) argues that the political task of writing is to "shuffle the threads of language" (p. 51), because the need to perceive it "as an act that reverberates in life, in one's own and in that of others" (p.52). The story told by Timerman shuffles the threads of language and finds reverberation in his life and that of other people and leads us to think that the real great themes are those that mobilize us as subjects, afflict us deeply in everyday life and can be part of our whole life.

KEYWORDS: ghosting; feminism; contemporary literature.

CONVERSAS INICIAIS

*É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar
É sempre bom lembrar
Que o ar sombrio de um rosto
Está cheio de um ar vazio
Vazio daquilo que no ar do copo
Ocupa um lugar
(Copo Vazio, Gilberto Gil e Chico Buarque)*

O livro *Copo Vazio*, de Natalia Timerman, é sobre o vazio. O vazio de um copo que antes transbordava. O vazio simbolizado pela ausência. A ausência que só se materializa como tal porque, em algum momento, foi presença. Só é possível perceber o vazio em contraste com o cheio. Só é possível perceber a ausência em contraste com a presença. Só é possível perceber um “depois” porque houve um “antes”. Vazio e ausência ocupam uma lacuna da vida da protagonista Mirela, deixada pelo esvaziamento de sentido promovido pelo abandono repentino do personagem Pedro, seu amante. As emoções de Mirela entornam diante do sumiço voluntário, sem qualquer explicação, de seu parceiro amoroso-sexual.

Mirela é uma mulher de 32 anos, arquiteta, moradora na cidade de São Paulo, de classe média alta, bem-sucedida em sua profissão, com uma rotina comum e repetitiva: escritório, família e amigos. Em uma entrevista sobre o processo de construção do livro¹, a escritora Natalia Timerman admitiu que o nome da protagonista seria, inicialmente, Ella, mas passou a ser Mirela (Mire + ela). Um imperativo, “mire ela”, como se, desde o início, os leitores devessem compreender que era necessário olhá-la, mirá-la, oferecer-lhe atenção. Mirela, então, é alguém que carrega o desejo íntimo de ser vista, percebida, admirada.

Apropriando-se do discurso indireto livre, o texto coloca o leitor em posição de miragem, de *voyeurismo*, conduzido pela perspectiva do narrador e levado a perceber microscopicamente todas as nuances do cotidiano de Mirela. Ela quer ser olhada por Pedro, mas se torna objeto de observação do narrador e do leitor.

Mirela se olhou no espelho. Diziam tanto que era bonita. Ela às vezes concordava, mas não acreditava na consistência da própria beleza. **Precisava da eterna confirmação do olhar alheio, das palavras, do outro** que sempre anuncia, a cada vez como uma novidade, mesmo a beleza mais antiga. Ajeitou os cabelos, pretos, ondulados; espalhou base na pele lisa que pouco mudou ao receber a uniformidade do tom caramelado. Nos cílios longos acima e abaixo dos olhos

¹ <https://revistacult.uol.com.br/home/natalia-timerman-copo-vazio/>

verdes, passou rímel; às bochechas discretamente salientes deu mais cor com blush. Olhou os traços finos e retos do nariz. A boca grossa, desenhada, sem batom.

Não pensava na cilada em que toda beleza excessiva lança uma mulher, a maldição que a prende no abismo entre a sedução e a rejeição: se a quisessem, o motivo seria a beleza, e não quem era para alguém daquele rosto, daquele corpo; se não a quisessem, seria tão precária, tão profundamente feia, que nem a beleza havia conseguido disfarçar. (TIMERMAN, 2021, p.18. Grifo meu.)

Na primeira parte do trecho recortado acima, o narrador conduz o leitor a olhá-la por meio do espelho. O leitor está no espelho onde Mirela se mira, mas também está nos pensamentos de Mirela. Na cena, é possível saber o que ela está fazendo diante do espelho e o que está imaginando enquanto se vê no reflexo vitral. Ecoa, nas entrelinhas dessa imagem, a famosa pergunta da madrasta de Branca de Neve, um popular conto infantil da literatura anglo-germânica: “Espelho, espelho meu. Existe alguém mais bonita do que eu?”. Mirela sabe que é bela e se regozija da imagem refletida. Mas, assim como nos contos de fadas, a beleza também lhe é uma maldição: “Não pensava na cilada em que toda beleza excessiva lança uma mulher, a maldição que a prende no abismo entre a sedução e a rejeição”. A maldição de Mirela foi a rejeição de Pedro.

No mundo contemporâneo, imerso em redes sociais e sistemas cada vez mais amplos de comunicação, o que significa desaparecer voluntariamente? É possível imaginarmos que alguém simplesmente se torne invisível, sem rastros, aos olhos de uma sociedade hiperconectada? O universo das redes sociais é alimentado pela exposição de vaidades. As imagens e as ideias das pessoas são divulgadas de modo público e definitivo. Uma vez na rede, sempre na rede. Nas duas primeiras décadas do século XXI, o uso desses espaços virtuais se tornou cada vez mais comum no cotidiano das pessoas. Reencontramos antigos conhecidos. Conhecemos novas pessoas. Marcamos eventos, manifestações, passeatas. Comentamos sobre os mais diversos assuntos. As redes passaram a pautar os principais temas da sociedade. Diante desse emaranhado, as pessoas incluíram as redes sociais em sua rotina de encontros casuais. Se antes poderíamos nos apaixonar perdidamente por alguém que conhecemos em uma festa ou em um bar, hoje os aplicativos, munidos de algoritmos, promovem a aproximação de pessoas desconhecidas com apenas um clique em uma foto. Há um catálogo amoroso infinito à disposição de nossos desejos e ao alcance de nossas mãos – que pode ser escolhido ou rechaçado com a mesma facilidade. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman já afirmava no início do século XXI que

O advento da proximidade virtual torna as conexões humanas simultaneamente mais frequentes e mais banais, mais intensas e mais breves. As conexões tendem

a ser demasiadamente breves e banais para poderem condensar-se em laços. Centradas no negócio à mão, estão protegidas da possibilidade de extrapolar e engajar os parceiros além do tempo e do tópico da mensagem digitada e lida – ao contrário daquilo que os relacionamentos humanos, notoriamente difusos e vorazes, são conhecidos por perpetrar. Os contatos exigem menos tempo e esforço para serem estabelecidos, e também para serem rompidos. *A distância não é obstáculo para se entrar em contato – mas entrar em contato não é obstáculo para se permanecer à parte.* Os espasmos da proximidade virtual terminam, idealmente, se, sobras nem sedimentos permanentes. Ela pode ser encerrada, real e metaforicamente, sem nada mais que o apertar de um botão. (BAUMAN, 2003, p. 82.)

Em *Copo Vazio*, as redes sociais têm uma presença relevante e fundamental: por meio de um aplicativo, Mirela conhece Pedro e marca um encontro; por meio de perfis nas redes sociais, Mirela busca por (e espiona) Pedro incessantemente após seu desaparecimento repentino.

Já há alguns meses Marieta insistia para a irmã se inscrever no aplicativo de relacionamentos. Seria só uma questão de tempo: no fim sempre a convencia. (...) Num almoço de domingo, depois de uma noite encharcada de álcool no bar de sempre com os melhores amigos, talvez porque ainda estivesse meio bêbada, cedeu enfim à insistência de Marieta e instalou o aplicativo. Vamos ver o que é essa coisa aí. Deitada no sofá da sala da mãe, as pernas no colo da irmã, surpreendida com a própria ansiedade, mas ainda envergonhada, começou a correr os dedos por sobre aqueles rostos masculinos que se dispunham à sua frente. Não, não, não, não. Não. Não. Não, não. Não. Mirela era fascinada pela beleza. Sim. Um cara bem bonito, Marieta, olha só. (TIMERMAN, p.16-17)

Mesmo com uma vida social ativa no mundo não virtual – almoço de domingo com a família, encontro com amigos em um bar no sábado à noite –, foi no mundo virtual que Mirela “esbarrou” em Pedro. Na vitrine de imagens masculinas, Mirela deslizou seu dedo para esquerda e para a direita até escolher a pessoa com quem gostaria de conversar. Pedro foi eleito o mais bonito do catálogo que os algoritmos apresentaram à Mirela. Mais uma vez, a beleza anuncia a maldição na vida de Mirela.

Como aplacamos a angústia de uma ausência de explicação? Acompanhar a rotina de Mirela aproxima o leitor de sua dor. Estar com ela dentro de sua casa, dentro de seu carro, dentro de seus sonhos é uma estratégia narrativa que eleva o íntimo, o privado, o trivial a um estatuto de saudade diária: “... e o dia transcorre devagar, enguiçado pela ansiedade que é como uma cor de tempo que as coisas todas têm e que as faz passarem mais lentas, beirarem a eternidade a cada instante, mas caírem, enfim, nas garras das horas (TIMERMAN, p.109)”. Na vida de Mirela, os rastros ganham evidência: os resquícios de memória, as frases não ditas, os objetos deixados para trás, os lugares da cidade.

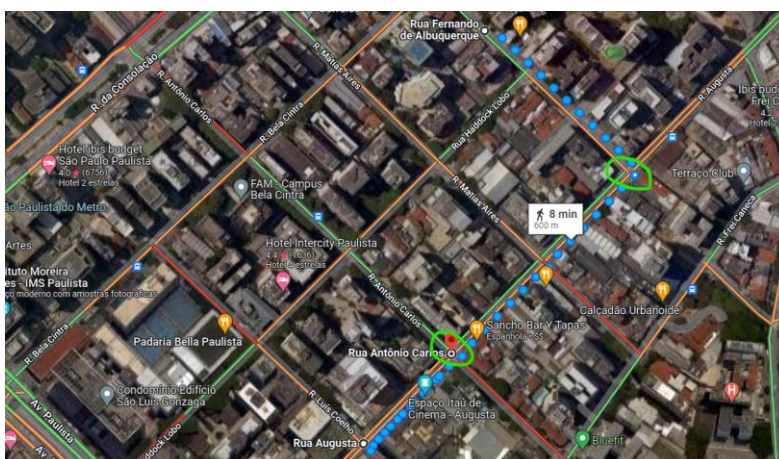
Na narrativa *Copo Vazio*, está presente um circuito (ou tabuleiro) que acompanha os passos de Mirela em sua busca por respostas: esquina, bar, casa, escritório, ruas da cidade de

São Paulo, carro. Como se a protagonista estivesse dentro de um jogo, o leitor a espia avançando nas etapas do tabuleiro, enquanto o narrador joga o dado para definir qual será a próxima sequência. A cidade é o espaço de circulação de Mirela. Os pontos da cidade permitem o encontro entre o passado, o presente e o futuro imaginado.

Vira na Avenida Paulista. Eles iriam para Minas no próximo fim de semana, na casa da avó dele. Lembranças petrificadas derretendo antes de existir, saudade abortada. Como pode ser?, a dor pergunta. Talvez pegar o metrô, qualquer linha, descer em alguma estação bem distante, rodeada por ruas sem reminiscências, sem história alguma? Para onde foi Pedro, aquele Pedro? Havia alguém diante dela todo aquele tempo? (TIMERMAN, p.21)

Andar pelas ruas da cidade de São Paulo, no presente, conecta Mirela a um passado vivenciado ali e a um porvir prometido, não concretizado: “lembranças petrificadas derretendo antes de existir, saudade abortada”. Em certo momento, por falta de qualquer resposta, Mirela duvida da existência de Pedro: “Havia alguém diante dela o tempo todo?”. O passado existiu ou foi imaginado?

O primeiro encontro entre Mirela e Pedro foi em um bar da esquina das ruas Augusta e Fernando de Albuquerque, no centro da cidade de São Paulo. Na mesma noite, passaram ainda por mais dois bares, na mesma região, em outra esquina da Rua Augusta, agora na altura da Rua Antônio Carlos.



(Imagem do Google Maps, demarcando o circuito percorrido por Mirela e Pedro na primeira noite)

A presença constante de bares na narrativa oferece algumas possibilidades de interpretação. Em primeiro lugar, a demarcação das esquinas de ruas do Centro de São Paulo traz a realidade externa para dentro do texto, aproximando ainda mais o leitor da história e da própria Mirela (podemos, por exemplo, recorrer ao mapa da cidade para visualizarmos os

lugares por onde os personagens passaram). Há um reconhecimento visual do espaço, que promove uma afetividade entre a protagonista, o narrador e os leitores. Em segundo lugar, o bar remete ao consumo de álcool. Mirela e Pedro sempre estão alcoolizados. Os copos estão sempre cheios. Nesse caso, o cheio do copo esvazia a lucidez. O constante estado de embriaguez, em certos momentos, pode fazer o leitor duvidar da memória embriagada de Mirela.

Deitaram no sofá, o beijo de Pedro agora mais fluido entre abraços e pernas ele a apertava com força como se não quisesse deixa-la escapar, ela se sentia aconchegada dentro daquela urgência, parecia que o tempo era feito de anos e não de instantes, cada segundo pesado de álcool e significado. (TIMERMAN, p. 29)

O álcool é um elemento significativo no texto. Se “cada segundo [é] pesado de álcool e significado”, como é possível confiar plenamente no relato de Mirela? A embriaguez constante quando está com Pedro não poderia embaraçar os detalhes a que recorre a protagonista para lidar com a angústia da ausência? “Um beijo desencaixado, picotado, sem maciez nenhuma, estranho, pequeno para a boca dela. Mirela sentiu, mas gostou daquele beijo ruim que era como se ele fosse bom. Seus corpos mais próximos, a alegria leve do álcool” (TIMERMAN, p.28). Enquanto estão juntos, os copos estão sempre sendo preenchidos. A cerveja acompanha os amantes Mirela e Pedro nos bares e em suas casas, como se estivessem em constante celebração (ou fuga), dançando, embebidos:

(...) Mirela pegou a mão esquerda de Pedro e o fez girar, riu com o carinho da volta desengonçada que ele conseguiu dar, cada movimento engatado no outro por uma pequena interrupção, um hiato, um soluço, ele inteiro um teatro mal ensaiado de si mesmo, e dançaram na frente da janela para o escuro da madrugada, se houvesse alguém observando do prédio da frente veria duas pessoas felizes e bêbadas entre passos, beijos e tropeços (...) (TIMERMAN, p.59).

Quando o copo está vazio, significa que a rotina está de volta, posta. Mirela trabalha, Pedro estuda, separados. No último encontro que tiveram, dois anos após o sumiço de Pedro, a separação definitiva é simbolicamente marcada por um copo cheio que cai das mãos dele e derrama todo o líquido:

(...) rememora, também para entender, também para revivê-lo, como chegaram até sua cama, o gosto de cerveja, o gosto da boca dele, cerveja, cigarro e o hálito de Pedro, sugar, sugar, engolir, e abraça-o um pouco mais forte, e ele a aperta mais também. O copo dele estava cheio quando escapou de sua mão, estou namorando, Pedro, há mais de um ano, e o barulho do vidro espatifando-se no chão, ganhando do samba, ganhando das vozes, pedindo silêncio, mas por que

you disse isso, Mirela?, pergunta-se a si mesma, não importa, ele agora esta aqui (...). (TIMERMAN, p.134-135)

O lcool tambem era o que os unia. O copo vazio anuncia a separação.

O BURACO DO INSTANTE ENTRE PASSADO, PRESENTE, FUTURO E FUTURO IMAGINADO

“e o dia transcorre devagar, enguiçado pela ansiedade que é uma cor de tempo que as coisas todas tem e que as faz passarem mais lentas, beiraram a eternidade a cada instante, mas caem, enfim, nas garras das boras” (TIMERMAN, p. 109)

A construção do tempo da narrativa  abalizada pela intercalação entre capítulos intitutados por “Hoje”, “Antes”, “Se” e “Depois”. Ha, tambem, capítulos chamados “Foi Assim”, “Tempo”, “Hoje (e se)” e “Agora”, de ocorrências únicas ou pouco constantes. Os capítulos “Hoje” são elaborados com os verbos no presente do indicativo, marcando uma temporalidade determinada, durativa, focada na materialidade da vida presente.

Faz três semanas. Não,  terça-feira: faz dezenove dias da última vez que viu Pedro. Dezenove dias amargurado em que Mirela chora a caminho do trabalho e precisa se conter para, chegando la, não continuar chorando; em que não tem vontade de sair de casa aos finais de semana e se sai  por insistência dos amigos ou por desrespeito a si mesma. A sua vida entregue de volta, mas o que fazer com ela? É essa a sua vida? (TIMERMAN, p.50)

“A vida entregue de volta” a uma rotina já praticada antes: casa, amigos, trabalho, projetos e família. Porém, dentro de um hoje após Pedro. Os capítulos demarcados pelo “Hoje” contribuem para uma percepção do tempo linear da narrativa. Sabemos concretamente quantos dias, meses e anos percorrem a linha do tempo da vida de Mirela após o sumiço de Pedro. “Três semanas”, “dezenove dias”, dois anos. O tempo percorre na narrativa dentro da assertividade do presente do indicativo:

Coloca gua numa chaleira, aperta duas vezes a ignição do fogão para acend-lo. (...)
Observa as bolhas pequenas subindo da água que começa a esquentar. Ainda ama Pedro? (...) Seria possível am-lo depois de dois anos ou qualquer sentimento são pode ser uma invenção? As bolhas ficam maiores e começam a explodir na superfície da gua. Talvez o tenha amado, sim, la atrás, quando estiveram juntos, mas depois, depois não. Ou será que nunca chegou de fato a am-lo e seu gostar,

ainda embrionário, comum, então do tamanho certo, se expandiu a partir do vácuo da ausência dele, assim como as leis da física? (TIMERMAN, p. 121).

O tempo de ausência é substancialmente maior do que o tempo de permanência. Três meses de encontros, dois anos de sumiço. Diante do contato com as coisas mundanas (a chaleira com água, por exemplo), Mirela desconfia de que, talvez, tenha se apegado mais ao vazio da ausência do que à saudade. O vazio da ausência tornou-se mais real do que a experiência do encontro amoroso. O tempo de fervura da água na chaleira é, também, o tempo de maturação de uma ideia. “As bolhas pequenas subindo na água que começa a esquentar”: Mirela se questiona se ainda ama Pedro, se aquele sentimento ainda ferve. “As bolhas ficam maiores e começam a explodir”: Mirela encontra uma resposta, a verdade explode junto com as bolhas. Ela se dá conta de que suas memórias com Pedro evaporam como a água em ebulição: “suas lembranças com ele já não existem mais” (p. 122). A única coisa que sobra é a ausência, a chaleira vazia, porém quente, porque alimentada pelo fogo da busca em temperatura alta: “A única coisa que sobrou dos dois: a ausência dele, aquele nada que Mirela se acostumou a buscar como se fosse um resquício de Pedro” (p.122).

Os capítulos “Antes”, em contraste aos “Hoje”, são elaborados com verbos nos pretéritos perfeito e imperfeito, compondo um balanço entre a vida que foi (iniciou e, de repente, acabou) e a vida que era (iniciou e se prolongou até o presente através da memória de Mirela).

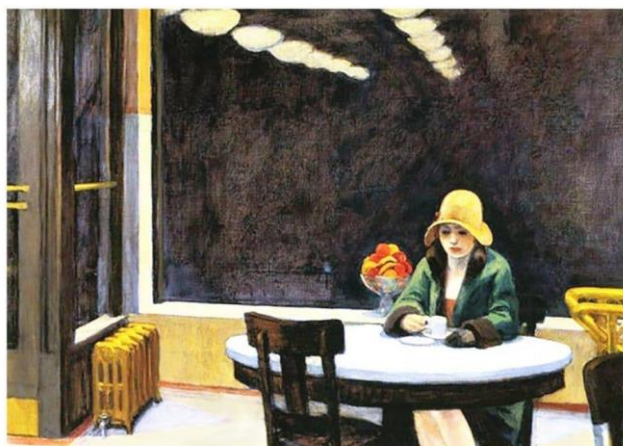
De perto era mais bonito – não dava para ver o ombro encurvado, a altura que parecia querer se diminuir, os braços longos demais, excessivos. Mas era parte da timidez, ela pensava enquanto a fumaça do cigarro subia e se espalhava até sumir. Os olhos azuis (ou seriam verdes?) pareciam estar sempre alagados – alguma tristeza que sobrava e não chegava a se derramar para os lados (porque eram caidinhos nas laterais). (TIMERMAN, p. 97.)

Nessas passagens do “Antes”, as cenas são mais descritivas, quase fotográficas, do que nos outros capítulos. Estão presentes detalhes sobre os espaços, os traços físicos dos personagens e a circunstância das ações, como se abrissemos um álbum de lembranças através das imagens delineadas.

O bar estava vazio, passava futebol na televisão. Sentou-se em uma mesa de frente para a porta. Olhou a TV, a porta, ao redor. Ajeitou-se na cadeira. Checou se havia alguma mensagem no celular. Dez e quarenta. O garçom veio perguntar se queria alguma coisa. Não, estou esperando uma pessoa.
Gol na televisão. (TIMERMAN, p.19)

Essa escolha pela descrição traz ao enredo uma dimensão de materialidade aos fatos rememorados por Mirela, através a observação do narrador. O contraste do bar vazio com a

imagem do futebol da televisão e a hora do relógio no celular, tudo em compasso com a cena: uma mulher sentada sozinha em um bar vazio, no fim da noite de um dia de semana. É uma descrição semelhante à pintura *Automat*, de 1927, do pintor norte-americano Edward Hopper, conhecido por retratar, em seus quadros, imagens da solidão nas grandes metrópoles.



(*Automat*, 1927.

Edward Hopper.)

Os capítulos “Se”, como insinua a conjunção, são elaborados com os verbos em uma perspectiva de fabulação, condição, desejo de construção, ação que se realiza apenas na imaginação projetada no passado e/ou no futuro. São predominantes os tempos futuro do pretérito do modo indicativo e pretérito imperfeito do modo subjuntivo, indicando o processo de ficcionalização da realidade que a personagem Mirela constrói em torno da convivência amorosa-sexual que teve com Pedro.

Vamos?, ninguém diria, porque nada precisaria ser dito, apenas as coisas sem nenhuma importância prática, sem nenhuma retórica, conversas à toa entre silêncios e músicas e a paisagem da estrada passando rápida pelas janelas, cada coisa besta assumindo o estatuto de preciosidade, o amor polindo aquelas pedras sem valor nenhum, faria sol, um sol não muito quente, Mirela dirigia um pouco até pararem para um café e então Pedro assumiria o volante. Ela cuidaria de escolher as músicas, teria toda uma estrada de São Paulo a São João del-Rei para preencher com as músicas que quisesse, perguntaria a Pedro se ele queria escutar alguma, nada específico, ele responderia, as escolhas musicais dela sempre bastaram. (...) a ordem aleatória de passado, futuro e presente se configurando no caleidoscópio musical de uma vida, de duas vidas, pelo menos na estrada de São Paulo a Minas Gerais (...). (TIMERMAN, p.65-66)

O processo de marcação de tempos verbais distintos, distinguindo as diferentes temporadas de uma história, traz ao texto uma dimensão sobreposta de acontecimentos e

tempos: presente, passado e futuro costurando ações e emoções da vida, formando uma espécie de mapa sentimental de Mirela.

“Depois” é o nome dos capítulos de abertura e de encerramento do livro, o que já indica, desde o princípio, que início e fim formam parte de um mesmo instante: o espaço entre o encontro e o desencontro. Ambos os capítulos se complementam, como se a escritora nos anunciasse que toda a história a ser narrada ao longo do livro coubesse dentro daquele espaço de tempo entre o primeiro “depois” e o segundo “depois”. Franco Moretti (2003) atribui a esse espaço narrativo ocupado pelos eventos da vida corriqueira, amiúde, de “enchimentos”. Segundo ele “os enchimentos, por assim dizer, mantêm a narrativa no interior do caráter ordinário da vida” (p.7), o que provocaria uma grande afinidade entre os leitores e a história narrada. O fato é: após uma década, Mirela reencontra, por acaso, dentro de um supermercado, o antigo amante, que a abandonou sem qualquer explicação. Falando assim, temos apenas elementos de uma história corriqueira, banal, folhetinesca, entretanto, a empatia do leitor com a personagem protagonista é moldada nos pormenores de sua rotina mais íntima. Ao conhecermos sua vida, seu trabalho, sua família e seus amigos, compreendemos a dimensão de sua dor, provocada pelo vazio, pela ausência. Esteticamente, forma-se uma cena cinematográfica que desencadeia uma sequência de *flashbacks* que contam, em retalhos de memória e de tempo, tudo o que aconteceu entre um “depois” e outro “depois”. A história que conhecemos se passa em um “buraco do instante” (TIMERMAN, p. 10) de uma ida ao supermercado.

No capítulo de abertura, os verbos estão prioritariamente no futuro do presente, indicando uma certeza no futuro, em detrimento do passado onde Mirela, de certa forma, está aprisionada.

Um dia Mirela abrirá a porta de casa, (...), baterá o portão e sairá à rua. (...) Caminhará distraída, em trégua com a própria vida: aos quarenta e dois anos ainda não saberá o que é a paz, e talvez nunca chegue a saber. Sentirá, no fim da tarde de quinta, que o vento traz, sim, alguma alegria, e quase concluirá que é feliz, se tivesse elaborado em pensamento o conforto vago da brisa. (TIMERMAN, p. 9)

Já no início, “Um dia”, em ressonância com “Era uma vez”, sugere que esse “depois” apenas reafirma a força do “antes”. Depois é tudo aquilo que sucede o que veio antes. Poderia ser um capítulo ancorado no “agora”, mas se hospeda em um “depois”. Os verbos no futuro do presente são acompanhados por uma longa descrição de um dia comum: uma mãe e uma filha, em um dia qualquer, saem de casa para ir ao supermercado. Cada passo das duas é relatado pausadamente, como em um filme, elaborando milimetricamente a antecipação do

clímax da história: depois de nove anos, Mirela, sem querer, verá Pedro em um dos corredores do supermercado.

Percorrerão os corredores conhecidos do supermercado, às vezes juntas, às vezes separadas, Camila se afastando para pegar molho de tomate ou o iogurte enquanto Mirela compara os preços do sabão em pó. E então, como se fosse para aquele momento que convergissem todos os últimos anos, ou pelo menos os anos antes de conhecer Rui, Mirela olhará sem querer para o lado e verá um homem com a mão estendida em direção à prateleira dos amaciantes. (...) A presença daquele homem. E será estranho: o fim da tarde mudará de teor sem que Mirela possa se perguntar o porquê, e sentirá vertigem – o buraco do instante. (TIMERMAN, p. 10)

O buraco do instante desordenará, por um instante, tudo o que Mirela pudera construir sobre sua felicidade até ali: um casamento estável, uma filha, um lar, uma vida ordinária. A tarde em que Mirela, no futuro, encontrará Pedro, em um depois, promoverá uma vertigem, como se a imagem daquele homem diante de si estivesse distorcida, confusa, transportada diretamente do passado ao futuro. Ali, bem no meio do corredor de um supermercado, entre sabões em pó e amaciantes.

No capítulo de encerramento, Mirela entende: “em cada instante cabe sempre apenas uma decisão” (TIMERMAN, p.140). Ao reencontrar Pedro no supermercado, decidiu apenas deixá-lo, como, quiçá, pudesse ter feito muito tempo antes desse depois. Entre o primeiro capítulo e o último capítulo, esse buraco de instante, Mirela refaz a história que viveu – e a que poderia ter vivido – com Pedro. No “depois” de Mirela, não cabe um “foram felizes para sempre”, mas cabe um dia seguinte, um amor seguinte:

Ficam em silêncio, abraçados no sofá, até que se deitam, até que adormecem, até que Rui acorda de madrugada e desperta Mirela de leve para que durmam na cama. No dia seguinte, houve um dia seguinte. (TIMERMAN, p. 130)

Apesar de Pedro (e, de certa forma, por causa de Pedro), houve um depois. Houve Rui. Houve Camila. Houve livro.

POR QUE UM ROMANCE SOBRE UM *GHOSTING*?

*Se você não me queria
Não devia me procurar
Não devia me iludir
Nem deixar eu me apaixonar*

*Evitar a dor
É impossível*

*Evitar esse amor
É muito mais
Você arruinou a minha vida
Me deixa em paz*

(Me deixa em paz, Monsueto & Ayrton Amorim. “Clube da Esquina”).

Desde o início da narrativa, já sabemos o principal evento da trama: Mirela e Pedro se conhecem, vivem um rápido romance e, de repente, ele some. Sem dar nome ao fenômeno, *Copo Vazio* desmonta, peça a peça, o quebra-cabeça de uma história de amor atravessada por um tipo de abuso psicológico, o *ghosting*, através da perspectiva da vítima.

Segundo Karl Schollhammer (2009), a ficção brasileira contemporânea mobiliza a “cultura da ferida”, “que se nutre de um fascínio à exposição de atrocidades grandes e pequenas, de uma patologização da esfera pública que empaticamente é compartilhada em torno de feridas traumáticas” (p.114), de modo que os sentimentos íntimos “agora reivindicam pertinência pública, numa cultura em que o sentimentalismo virou matéria-prima dos processos simbólicos” (p.117). Observando a questão desde esse ponto de vista, pode-se dizer que o romance *Copo Vazio* está em consonância com o panorama da ficção contemporânea brasileira traçado por Schollhammer, na medida em que põe em cena o debate sobre um tema relativamente recente nas pautas sobre relações abusivas.

Em julho de 2022, em sua coluna semanal do site “Universa Uol”, a escritora Natalia Timerman contou, no artigo “O ghosting real que virou ficção: o que é verdade em ‘Copo Vazio’”, que passara por uma situação semelhante à da personagem Mirela, pois, assim como ela, sofrera com o sumiço repentino de um antigo amante. Entretanto, até escrever o livro, afirma que não sabia ter a prática um nome. Ao apresentar o original para uma de suas amigas, descobriu que aquele comportamento do personagem Pedro era comum e, além disso, objeto de estudo. Depois do sucesso editorial do romance, Timerman percebeu que *Copo Vazio* (e sua história pessoal) não é sobre uma história de amor que sequer começou, *Copo Vazio* é sobre *ghosting*. A autora assegura ainda que esse movimento de nomear os fatos e as emoções também é uma das características da literatura, afinal: “organizar em palavras o que na vida é puro caos, massa informe de angústia. E se a literatura não serve para aplacar angústia alguma, pelo menos a pode nomear, e ela então passa a ter um lugar”. O romance de Timerman, aparentemente, deu forma ao *ghosting*, a partir da vivência de Mirela e, por que não dizer, de sua própria experiência. Sobre essa questão, Diana Klinger (2014) defende a ideia de que, talvez, a tarefa política da escrita seja “embaralhar os fios da linguagem” (p. 51),

tendo em vista a necessidade de percebermos “a escrita como um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros” (p.52). Timerman, de certa maneira, embaralha os fios da linguagem e encontra reverberação em sua vida e na de outras pessoas.

O *ghosting* se caracteriza por um sumiço repentino e proposital de uma pessoa que está em uma relação afetiva com outra pessoa. A perpetradora de *ghosting* simplesmente desaparece, impossibilita qualquer forma de comunicação com a outra parte envolvida na relação e não se responsabiliza pelos sentimentos da pessoa que foi abandonada sem aviso. Segundo Silva & Barbosa (2016), a expressão *ghosting* foi declarada pelo dicionário britânico *Collins* uma das palavras mais famosas do ano de 2015. A origem do termo seria um desdobramento do substantivo “ghost”, que significa “fantasma” no idioma inglês, e “tem sido usado para designar uma forma de terminar relacionamentos na era digital em que a pessoa desaparece, tal qual um fantasma, e deixa de responder às mensagens dos aplicativos e redes sociais, eximindo-se de dar qualquer explicação” (p. 665). Esse vazio deixado pela ausência física e, também, pela ausência de justificativas possíveis, promove uma espécie de nó na linguagem, impedindo a vítima de estabelecer uma linha de raciocínio que envolva causas e efeitos que explicariam o evento, inserindo-a em um *looping* interminável de (tentativa) organização discursiva.

Timerman, em vários momentos do livro, apresenta, por meio da linguagem, esse círculo vicioso de memórias e teorias no qual Mirela se percebe imersa, diante da lacuna deixada pelo sumiço repentino de Pedro. Em um dos capítulos “Hoje”, Mirela, no consultório de sua analista, elabora um longo monólogo e, de princípio, já admite: “Bom. Lá vou eu de novo. O Pedro. Ai, o Pedro. Eu tô me repetindo, eu sei. Eu mesma já não aguento mais pensar no Pedro, falar do Pedro, sonhar com o Pedro.” (p.75). A partir daí, inicia-se uma fala fragmentária, mas longa, marcando o tempo cronológico de uma sessão de análise. Afirmações seguidas de suposições e perguntas, como se, além de conversar com a analista, Mirela estivesse se dirigindo aos leitores. “Se eu já tô cansada, imagina você. Desculpa.” (p.75). A construção estética da linguagem nos permite adentrar no processo de cansaço pelo qual passa Mirela. Ao longo de cinco páginas, um único travessão é manifestado no texto, a voz de Mirela. Esse recurso abre um espaço importante para que ouçamos Mirela sem recorrermos ao *voyeurismo* proposto pelo narrador. Ela fala abertamente como se os pensamentos estivessem todos em voz alta. E sabemos que estão em voz alta por conta do uso do travessão, que anuncia a abertura do discurso direto. Outro recurso linguístico que

está presente nesse e em outros trechos do livro é a apresentação de períodos sintáticos extensos, divididos tanto pela pontuação quanto pela alternância entre vozes.

Alguns acho que já perderam a paciência, me olham e eu fico imaginando que, mesmo que não digam nada, que se esforcem pra não dizer nada, tão pensando sai dessa, Mirela, o cara só vazou, não fez nada de grave, não te machucou, quem tá pirando sozinha é você, aí outro dia me veio um estalo, acho exagero, assim, ó, a gente passa a vida toda escutando que precisa ter alguém, a gente mulher, né?, e nem só escutando, a gente passa vida toda assistindo filme de conto de fadas, novela, viveram felizes para sempre, essas coisas, a gente passa a vida toda ouvindo de mãe, de tia, de vó, de pai, a vida toda desde criança já sabendo que uma mulher precisa ter alguém, precisa estar em dupla, ter um par, senão é como se fosse menos, ou até se não fosse nada, a gente nem tem a chance de se perguntar, será que eu quero estar com alguém?, não, tem que estar e não se fala mais nisso, ou melhor, nunca se falou nisso, e daí que eu pensei, escutando de mim mesma essa palavra “exagero”, que quando a pessoa que a gente finalmente escolheu para ser nosso par, nossa dupla, nosso passaporte pra felicidade ou pelo menos pra visibilidade, quando essa pessoa te dá o pé na bunda ou, no meu caso, simplesmente some e a gente perde o chão, aquele chão que ensinaram a gente a vida toda que pra uma mulher é só do lado de um homem, aí a gente que é exagerada, sai dessa, supera, e o exagero de sofrer tanto agora é nosso, na nossa conta de novo, e não na conta da expectativa, da certeza implícita de que uma mulher só pode ser alguém com um homem. Deu pra entender? (p.77-78)

Um grande bloco de fluxo de consciência, delimitando o espaço da sessão de análise e o concatenamento de emoções, que se empilham em Mirela, por conta do abuso psicológico que sofreu. É interessante observar, também, que, nessa busca por respostas, há um enfrentamento com a própria linguagem. As sequências presentes no período atravessam as barreiras da linguagem normativa ao enxertá-lo com padrões distintos de pontuação e variação linguística, ilustrando que o sofrimento da incompreensão transborda, inclusive, a linguagem. Esse tipo de escrita monta esteticamente uma rede, uma teia de palavras, um rizoma, cartografando na linguagem o conjunto de emoções que atravessam Mirela.

Anna Kiffer (2014), sobre o texto contemporâneo, diz que “a escrita saiu de si mesma, deixou sua identidade fixadora para transformar-se num procedimento algo móvel, vibrátil (...), algo que pudesse refazer seu próprio corpo, ele mesmo também doente, desalojado e despossuído de ‘si mesmo’” (p.55). Isso significa que o enfrentamento da linguagem que se demonstra na narrativa de Timerman é, em si, móvel e vibrátil, na tentativa de refazer esse corpo doente que restou vazio, após o não-adeus. A linguagem derrama nas bordas do texto como o líquido derrama do copo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Se eu morrer não chore não
É só a lua
É seu vestido cor de maravilha nua
Ainda moro nesta mesma rua
Como vai você?
Você vem?
Ou será que é tarde demais?
O meu pensamento tem a cor de seu vestido*

(Um girassol da cor dos seus cabelos, Ló Borges e Mario Borges. "Clube da Esquina")

Francisco Moretti (2003) nos ensina que “a narrativa não é feita apenas de grandes cenas” (p.65). O texto de Natalia Timerman é a corroboração da afirmativa de Moretti. Aparentemente, estamos diante de um fato banal, corriqueiro das relações líquidas do mundo contemporâneo: uma curtida em rede social, encontros corriqueiros, sexo consensual sem compromisso, desistência. Imersos em um mundo repleto de recursos tecnológicos e possibilidades de escolhas, nos deparamos com a legitimação da individualidade em detrimento do cuidado com o outro. A história de Mirela e Pedro é apenas mais uma entre tantas outras semelhantes em nossa sociedade tecnológica, conectada e distraída. Porém, o que a torna consistente o suficiente para se tornar uma narrativa de ficção? Talvez a resposta esteja em outra pergunta: a vida de cada um é um conjunto de grandes cenas ou de pequenos acontecimentos? O que nos motiva mais intimamente: uma desilusão amorosa ou o cenário político nacional?

A história contada por Natalia Timerman nos leva a pensar que os verdadeiros grandes temas são aqueles que nos mobilizam enquanto sujeitos, que nos afligem profundamente no cotidiano e que podem ser parte de toda nossa vida, ainda que ninguém saiba ou se dê conta. Mirela, por encontrar Pedro, foi atravessada por um conjunto de emoções que não se desfizeram ao longo de anos. Apesar de manter a rotina, seguir a vida sem Pedro, ele permanece ali, à espreita da memória, preenchendo o vazio que ele mesmo deixou. Utilizando a mesma metáfora da autora, o copo vazio, podemos pensar que o copo é percebido como vazio porque ele é um recipiente feito para ser preenchido. Estar vazio é estar constantemente à espera. Mirela, uma vez copo cheio, agora volta ao estado de espera, porém carrega os resquícios do líquido que anteriormente a preencheria enquanto copo. Tornou-se um recipiente de aspecto turvo, conservando, ainda, o odor e a cor da bebida que ali ocupou espaço. Quando nossos corpos-copos estão cheios, o fluido doa cor ao recipiente. Em processo metonímico, o copo deixa de ser copo e passa a ser o produto que o preenche. Vazio, volta a ser corpo-copo, à espera de algo que lhe caiba e lhe dê, novamente, uma identidade. Até que entorne.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

Copo vazio: uma conversa com a psiquiatra e escritora Natalia Timerman. Entrevistada: Natalia Timerman. Entrevistadora: Fabiane Secches. *Revista Cult*. Publicação online. 29 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/natalia-timerman-copo-vazio/>>. Acesso em: 03 set. 2022.

KIFFER, Ana. **A escrita fora de si**. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2014.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética**. Rocco, RJ: 2014.

MORETTI, Francisco. **O século sério**. *O romance*. Cosac Naif, SP: 2003.

SCHOLLHAMER, Karl E. **Ficção brasileira contemporânea**. Civilização brasileira, RJ: 2009.

SILVA, Francisco V. & BARBOSA, Maria S. M. F. **Até que o ghosting os separe: a produção de subjetividade em discursos sobre o amor virtual**. *Calidoscópico*. V.14, n. 2, p.265-275, mai/ago 2016. Unisinos - doi: 10.4013/cld.2016.142.09.

TIMERMAN, Natalia. **Copo Vazio**. Todavia: São Paulo, 2021.