



Metamorfoses

Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros

ISSN: 0875-019, v.20, n.2, e63447, 2023

DOI: 10.35520/metamorfoses.2023.a63447

Artigo Original

# Enquadrar a imagem, expandir a leitura: *Anatomia do Paraíso* e as janelas de Beatriz Bracher

Frame the Image, Expand the Reading: *Anatomia  
do Paraíso* and the Windows By Beatriz Bracher

João Victor Sanches da Matta Machado 

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

E-mail: jvsanchesmm@gmail.com

## Editor-chefe

Sofia Maria de Sousa Silva  
Paulo Ricardo Braz de Sousa

## Editores convidados

Gilda Santos  
Marlon Augusto Barbosa

Recebido: 15/05/2024

Aceito: 20/06/2024

## Como citar:

MACHADO, João Victor  
Sanches da Matta. Enquadrar  
a imagem, expandir a leitura:  
*Anatomia do Paraíso* e as  
janelas de Beatriz Bracher.  
*Revista Metamorfoses*, v.20,  
n.2, e63447, 2023. doi:  
[https://doi.org/10.35520/  
metamorfoses.2023.a63447](https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2023.a63447)

## RESUMO

O romance *Anatomia do Paraíso* (2015), de Beatriz Bracher, é o objeto literário escolhido como matéria a ser analisada neste ensaio para que possamos apontar alguns procedimentos narrativos recorrentes na literatura brasileira contemporânea. Esses procedimentos serão apontados a partir de um diálogo entre a literatura e o cinema. Consideramos que o romance ensaia uma cena de leitura, em que dois leitores se colocam diante uma mesma imagem ou mesmo enquadramento: as janelas de seus quartos. Propomos um exercício de corte e colagem que dividiremos em duas sequências de imagens (internas ao próprio romance) como procedimento interpretativo. Com isso, vamos pensar como essas cenas possibilitam uma elaboração teórica da relação entre imagem e leitor dentro do próprio objeto literário.

## PALAVRAS-CHAVE:

*Anatomia do Paraíso*; Literatura Brasileira Contemporânea; Beatriz Bracher; procedimento de leitura.

## ABSTRACT

The novel *Anatomia do Paraíso* (2015), by Beatriz Bracher, is the literary object chosen as the material to be analyzed so that we can point out some recurring narrative procedures in contemporary Brazilian literature. These procedures will be highlighted based on a dialogue between literature and cinema. We consider that the novel rehearses a reading scene, in which two readers are placed in front of the same image, or even frame: the windows of their rooms. We propose a cutting exercise that we will divide into two sequences of images (internal to the novel itself) as an interpretative procedure. With this, let's think about how these scenes enable a theoretical elaboration of the relationship between image and reader within the literary object itself.

## KEYWORDS:

*Anatomia do Paraíso*, contemporary Brazilian literature; Beatriz Bracher; reading procedure.

A literatura foi e ainda é muitas vezes considerada uma janela que recorta vestígios do “real”. Para que se possa analisar esses vestígios é necessário que se assuma uma posição consciente, ativa e responsável enquanto leitor. No romance, *Anatomia do Paraíso* (2015), de Beatriz Bracher, o olhar do narrador se estabelece como uma câmera, convidando o leitor a interagir com a cena colocada na sua frente. Essa câmera, em determinado momento do texto, recorta a imagem que as duas protagonistas da trama percebem ao olhar pela janela de seus quartos. Nesse momento uma mesma cena se abre perante esses dois olhares, porém, como sujeitos distintos, leituras distintas também vão surgir da percepção que cada um assume diante da imagem que pode ver pela janela. Nesse sentido, a nossa hipótese, é a de que o romance ensaia uma cena de leitura, em que dois leitores se colocam perante uma mesma imagem, em que janela e câmera parecem figurar de forma análoga.

Recortemos esses momentos, portanto, em duas sequências de imagens como procedimento interpretativo que possibilite enxergar como esse exercício de leitura que aparece no interior do romance pressupõe uma inserção do sujeito na imagem e vice-versa. Desse modo, seria possível reconhecer os mecanismos que permitem a essas cenas uma elaboração teórica da relação entre imagem e leitor dentro do próprio corpo literário. No romance, acompanhamos duas personagens que revezam uma espécie de protagonismo na narrativa. Félix, um estudante de classe média que sofre com ataques de epilepsia e passa a maior parte do tempo em seu quarto escrevendo uma dissertação de mestrado sobre o livro *Paraíso Perdido*, de John Milton; e Vanda,

que mora no mesmo prédio de Félix em Copacabana e divide seu dia entre os estudos para o vestibular de medicina e o trabalho como técnica de autópsia e professora na academia do prédio onde vive. Vanda mora com a irmã mais jovem, Maria Joana, que apesar da idade mostra-se uma garota independente. Félix, Vanda: a narrativa de Bracher constantemente convida o leitor a interagir com olhar de suas personagens que transmitem, a partir de suas próprias subjetividades, as impressões que nascem das imagens observadas.

A partir do olhar dessas personagens se inicia um movimento narrativo que acompanha as digressões da consciência desses sujeitos, suas impressões rompem a linearidade temporal estabelecida na trama e são atravessadas por seus pensamentos e memórias. O que temos é uma grande diversidade de questionamentos e críticas que acompanham as mudanças que sofrem as personagens nos diferentes tempos e espaços que compõem o romance. Nossa leitura parte de dois aspectos observáveis no texto de Beatriz Bracher que serão trabalhados aqui a partir da organização de duas sequências de cenas do romance: a primeira sequência diz respeito à repetição recorrente na descrição de momentos que organizam a ação presente no cotidiano dessas personagens; e a segunda sequência se faz pelo espelhamento de olhares em dois momentos que viabilizam a aproximação das subjetividades dessas personagens como perspectivas críticas distintas de leitura.

Essa possibilidade de leitura torna mais evidente a proximidade da narrativa de Beatriz Bracher com a produção literária contemporânea no Brasil. Como aponta Beatriz Resende (2014), trata-se de uma literatura não mais antropofágica, como se tinha no Movimento Modernista, mas sim de desenvolver um conceito literário próprio.<sup>1</sup> Tentaremos demonstrar, como *Anatomia do Paraíso* trabalha com a inscrição dos corpos nos espaços como forma de articular as cenas projetadas para o leitor, atravessadas pela subjetividade de suas personagens a partir de um movimento do olhar. Assim, veremos que o romance performatiza a sobreposição dos elementos estruturais – personagem, espaço e tempo – presentes na narrativa, rompendo o caráter aparentemente linear do romance com elementos de digressão e desvios nas cenas apresentadas. O cotidiano é atravessado pela subjetividade das personagens permitindo que ultrapassemos aquele tempo e espaço representados de forma linear na narrativa. A suspensão do tempo é realizada a pesar da aparente continuidade e repetição na forma como as cenas são narradas, possibilitando que se crie um espaço possível de enunciação para cada personagem. O que se abre é um horizonte de leituras operadas tanto por Félix quanto por Vanda e Maria Joana, aspecto que

---

<sup>1</sup> Beatriz Resende aponta três propostas de leitura para evidenciar os aspectos do contemporâneo na literatura brasileira: o caráter democrático da escrita, que reconhece novas subjetividades no campo da cultura; o rompimento com a tradição literária de afirmação nacional, deslocando a narrativa do espaço local e o rompimento com as tradições realistas que trazem no texto ficcional rasuras do real, assim como em outras formas de arte contemporânea.

reconhecemos como responsável por operar uma ruptura na natureza também aparentemente estática que uma imagem pode assumir – seja ela a imagem literária ou aquela observada pelas personagens.

## Primeira sequência: a literatura e as técnicas cinematográficas.

A primeira sequência de imagens se dá com a aproximação de cenas recorrentes no livro de Bracher. O romance *Anatomia do Paraíso* é marcado temporalmente no início de cada capítulo, inscrevendo a narrativa em um momento específico ao longo do ano vivido pelas personagens. Com o passar do tempo, acompanhamos o desenvolvimento da gravidez de Vanda até o nascimento de sua filha, o que caracteriza a extensão temporal da narrativa. Cada parte da obra se inicia com uma demarcação que aloca a narrativa em uma temporalidade diferente, sendo que, a partir da demarcação dessa temporalidade, temos o desenrolar da ação das personagens. O que se segue é o enlace entre o sujeito e o olhar sobre a cena cotidiana, deslocando espaço e tempo representados. Me refiro a forma como o livro se divide segundo as estações do ano: a presença do marco temporal no princípio de cada capítulo (Outono, Inverno, Primavera e Verão) e a forma como as cenas são dívidas numericamente nas estações do ano representadas. Em cada uma das passagens do romance temos a perspectiva de Vanda ou de Felix, que assumem a narrativa em momentos distintos e intercalados. Esse deslocamento do foco narrativo implica na sobreposição das subjetividades referentes a forma como nós leitores nos relacionamos com os demais elementos da narrativa: os espaços representados, as outras personagens e o momento do ano vivido pelos protagonistas.

Observemos então como a passagem do tempo está marcada não só pela indicação direta da estação do ano, mas pela própria narrativa que ressignifica o cotidiano das personagens a partir de seus corpos e hábitos. Na seguinte cena, por exemplo, presente na primeira parte do romance, assumimos a perspectiva de Vanda e vivenciamos a rotina matinal dela e de sua irmã. No romance temos a marcação temporal: “Segunda, 13, e terça, 14 de abril (Outono)” (Bracher, 2016, p.9). E dessa alocação em um tempo, temos uma ação iniciada pelas irmãs que despertam:

Cinco da manhã, em seu pequeno apartamento com aluguel atrasado, Vanda passa por cima da cama da irmã menor, dependura a camiseta no ganchinho atrás da porta do banheiro e toma banho. Recolhe a roupa seca do varal retrátil aparafusado do lado de fora da janela, dobra e guarda. Nua, senta-se à mesa encostada na parede, ao lado da cama, liga o abajur com lâmpada de 40 watts, para não incomodar o sono da irmã, e revê a matéria que estudou a noite.

Às seis, acende e chama para esquentar o leite. Maria Joana, doze anos, acorda, lava o rosto e se veste. Estica o lençol, empurra sua cama para baixo da cama de Vanda e toma o leite quente com chocolate. Vanda veste uma calça jeans que fecha com dificuldade, os quadris se alargam, o sutiã aperta. (Bracher, 2016, p.13)

É possível perceber como a narrativa se costura entre a descrição do narrador em terceira pessoa e o deslocamento sutil para a ação de Vanda e Maria Joana, que estão organizando as primeiras horas do seu dia. É colocada perante o leitor uma cena desencadeada pelos gestos e características do apartamento das personagens. Encontramos na narrativa a descrição meticulosa do hábito matinal de duas irmãs que se preparam para um dia que se seguirá. Essa cena matinal, tratada com trivialidade pelo narrador, repete-se em todos os outros capítulos do livro, de forma quase que similar, distinguindo-se apenas os corpos das personagens presentes nesse espaço descrito. O recurso de repetição da cena, como quadros recortados e colados, aprofunda a percepção dos leitores das pequenas nuances que se reconfiguram no hábito das irmãs com as novas realidades que vivenciam no decorrer da narrativa. Podemos observar isso na seguinte cena:

Cinco e meia da manhã, Vanda se levanta, passa por cima de Maria Joana, dependura a camiseta no ganchinho atrás da porta do banheiro e toma banho. Enrolada na toalha, recolhe a roupa do varal, dobra e guarda. Veste uma calça com cós de elástico, uma bata e senta-se para estudar.

Às seis acende o fogo para esquentar o leite e a água para seu café. Maria Joana acorda, escova os dentes, lava o rosto e se veste. Os mamilos transparecem através do algodão da camiseta do uniforme, o que a incomoda. Coloca um casaco por cima da camiseta. Estica o lençol, empurra sua cama para baixo da de Vanda; toma o leite quente com chocolate. (Bracher, 2016, p. 111)

Dois momentos distantes na narrativa, mas que, a partir do recurso da reincidência de imagens, nos convidam a aproximar esses dois instantes da vida de Vanda e Maria Joana. Ao elaborarmos essa sequência de cenas podemos perceber como o espaço e o cotidiano se mantêm, mas a descrição acaba por implicar um deslocamento da narrativa por imprimir a sensação no leitor de que o tempo incidiu no hábito das personagens. O que se coloca como distinto, frente a quem observa o retorno dessa cena de despertar, é o corpo das personagens: Vanda, que agora precisa de uma calça com elástico e usa uma bata, e Maria Joana, que coloca um casaco pelo desconforto que tem por perceber seu corpo se modificando pela puberdade.

A partir disso, proponho um procedimento de corte e colagem entre cenas internas ao próprio romance. Aproximar essas cenas permite que coloquemos essas imagens – cenas literárias – lado a lado, como quadros de uma sequência fílmica, para que o tempo seja percebido nos indícios de transformação do cotidiano das personagens. A temporalidade, portanto, não se encontra somente nas demarcações da cena que inicia cada parte do livro – nesse caso, “Quarta 17, quinta 18, e sexta, 19 de junho (inverno) (Bracher, 2016, p. 109)” – mas também no corpo das personagens, nos seus hábitos e na forma como o espaço se constrói em torno desses elementos. Na terceira cena recortada do romance, já perto do nascimento da filha de Vanda, temos uma mudança mais visível no decorrer da descrição, agora na terceira parte do livro, demarcada como “Sábado, 26 de setembro (Primavera)” (Bracher, 2016, p. 269):

Cinco e meia da manhã, Vanda não consegue abrir os olhos, o sono é mais forte do que a musculatura das pálpebras. Maria Joana levantasse, tira a roupa, dependura a camiseta no ganchinho atrás da porta do banheiro e toma banho. Enrolada na toalha, recolhe a roupa seca no varal, dobra e guarda, acende a chama para esquentar o leite e outra para fazer o café de Vanda, que finalmente levanta, escova os dentes, lava o rosto e põe um vestido largo. Maria Joana veste seu uniforme, estica o lençol, empurra a cama para baixo da de Vanda e toma o leite quente com chocolate. (Bracher, 2016, p. 280)

Podemos considerar que o romance constrói um movimento temporal linear a nível estrutural: a narrativa é projetada ao longo do livro como cenas perante o leitor, convidando-o a interagir com o olhar do narrador que se coloca como uma câmera recortando o cotidiano. Assim como aponta Beatriz Resende, o romance *Anatomia do Paraíso* rompe com os limites entre a literatura e outras formas de expressão artística, o que demanda um trabalho que não reduz a leitura crítica a um único panorama de narratividade. Com isso, é possível estabelecer um diálogo entre o romance de Beatriz Bracher e algumas técnicas cinematográficas para que se expanda o horizonte interpretativo da obra. Esse diálogo pode ser resgatado, por exemplo, a partir do pensamento de Ismail Xavier (1988), que indica como o olhar cinematográfico funciona enquanto mediador das imagens produzidas pelo cinema. Como apontado por Xavier, inicialmente se percebia no cinema uma potencialidade ficcional em envolver o espectador através das imagens colocadas em ação sequencial na sua frente. Como espectadores contemplamos a imagem sem termos participado de sua construção, passivos ao que nos é apresentado. O que Ismail Xavier indica é a problemática implícita ao sermos alienados do privilégio da escolha por uma posição mais confortável perante a imagem representada.

Diferente de observar a realidade, a imagem projetada e recortada pela câmera não nos dá alternativa. Não há como buscarmos outras perspectivas fora do olhar que a própria câmera nos proporciona. É possível apontarmos a ambivalência dessa construção narrativa dentro de *Anatomia do Paraíso*. Assim como uma imagem cinematográfica, a narrativa fica recortada diante dos olhos do espectador a partir da ação das personagens nos espaços e tempos delimitados. Nesse sentido, a narrativa potencializa o efeito ficcional, projetando o leitor para dentro da ação representada.

Sendo assim, se nos colocamos passivos perante o encadeamento das ações dentro de um espaço e tempo determinados pela narrativa, incorremos no que Ismail Xavier define na projeção cinematográfica como um olhar sem corpo, ubíquo e onividente. A crítica a esse olhar sem corpo se coloca para Xavier quando deixamos de nos fechar nas imagens que passivamente recebemos e voltamos para suas margens. Propomos que essa margem seja percebida, a partir do romance, como sendo o próprio corpo das personagens. Isso significa que observar o detalhe que fura a aparente reincidência do hábito recortado pela câmera/narrador implica na posição ativa do leitor. Nós, leitores, que não podemos nos prender somente ao que é descrito, somos intimados a reconhecer nos novos indícios um significado da imagem para além da demarcação cartesiana do tempo que inicia cada parte do romance. A margem do texto (corpo/ olhar de cada personagem) se torna um indício não somente da quebra linear da narrativa, mas também da elaboração de uma teoria da leitura pela própria narrativa.

## Segunda sequência: a janela, o quadro, a câmera

Com base na aproximação de mais dois momentos do romance, fica ainda mais evidente a figuração de uma teoria da leitura na cena literária. Chamar atenção para margem é chamar atenção para o fato para o e seu entorno. Isto é, não somente para o que a constitui visivelmente, mas também para as relações que o olhar crítico é capaz de construir para além daquela imagem (Didi-Huberman, 2011). A margem aparece-nos, em *Anatomia do Paraíso*, pelo movimento da narrativa que tem suas imagens atravessadas pelo olhar de suas personagens. Ao assumir a narrativa, a personagem quebra a perspectiva onividente de um espectador, aspecto presente no deslocamento do narrador, que tem efeito na forma como nós leitor vamos apreender a cena literária.

Aqui seria interessante indicar como a própria personagem se coloca como margem possível de leitura, sendo sua digressão mecanismo narrativo para expandir o significado da imagem que observa. Assim, pretendemos realizar uma segunda aproximação entre duas cenas. Essa sequência de imagens indica como o romance parece produzir elementos que nos permitem perceber um procedimento de leitura.

A narrativa de Beatriz Bracher nos permite ultrapassar a própria imagem projetada através da impressão presente no olhar subjetivo de suas personagens. A superação desse “olhar sem corpo” fica evidente nas cenas a seguir:

Qual é o choro a ser atendido? Acordou com riso dos deuses, a lembrança do mendigo em frente à loja de antiguidades dos pais; acordou com o barulho do helicóptero sobre a favela. O riso dos deuses repetitivo e sem fim era o barulho do motor dos helicópteros. Olha para fora pela janela, vê tudo borrado, a favela são mil estrelas sobre um fundo escuro, cruzado por fachos de luz mais forte. Coloca os óculos, agora são dois os helicópteros que, um ao lado do outro, sobrevoam a favela.

A morte imortal, agora ele entende, é a consciência da mortalidade a que Adão se refere quando diz: a morte e eu somos eternos. As terras criadas pelo Paraíso Perdido e pelo paraíso do Genesis serão férteis enquanto o homem viver, é isso que parece querer dizer a eternidade, o período em que vivemos com nossa consciência.

O som dos helicópteros fica mais alto. Félix vai até a janela. Um deles está muito próximo do morro, fica lá parado e, então, se move para cima, distanciando-se dos barracos, com um barulho cada vez maior. O helicóptero puxa um longo cabo que carrega na ponta um volume embrulhado do tamanho e formato de um corpo atado pela região do abdômen. (Bracher, 2016, p. 293).

Nessa cena, Félix é despertado por um barulho, ao qual ele chama de “o riso dos deuses”, sendo que depois descobrimos que se trata do som de um helicóptero sobrevoando a favela. Portanto, temos a ação desencadeada pelo olhar lançado para fora da janela, o que nos permite realizar o deslocamento entre o que projetava a imaginação da personagem, e o que de fato acontecia no espaço narrado (seu apartamento e o que consegue ouvir e ver pela sua janela). A partir desse instante ocorre uma suspensão do tempo presente na narrativa – do momento em que Félix observa o helicóptero pela janela –, e acompanhamos o resultado da interação entre o olhar da personagem e a imagem à sua frente. Seria como um quadro pendurado em sua parede, um recorte do “real” que é colocado perante seus olhos.

Segundo Andrea del Lungo (2014), a janela assume a função de ser um meio de observação, colocada no nível observacional do olho humano, na Renascença. A partir desse momento, a janela, na representação literária, encarna seu sentido duplo: ao mesmo tempo horizonte dialético e imaginativo. Dialético por se colocar enquanto fronteira de dois espaços: interior e exterior, público e privado; e imaginativo pelo

desejo libidinoso, pelo olhar melancólico e pelo sentimento intrínseco de alteridade que se coloca na relação entre ver e ser visto (Del Lungo, 2014, p. 23).

A partir das funções atribuídas à representação da janela na literatura moderna por Andrea del Lungo, em especial ao caráter imaginativo (presente mais fortemente na literatura do século XIX) –, é que conseguimos pensar a implicação de um exercício de leitura pelo enquadramento produzido por essa janela. Me refiro à função de separação simbólica, em que a janela se torna um horizonte privilegiado da representação. Recortada pela janela, frente a Félix, a favela se coloca como um quadro, sendo Félix o personagem que se coloca como leitor à margem. Como um quadro em sua parede, Félix observa pela janela a sua própria “Noite Estrelada”: “mil estrelas sobre um fundo escuro, cruzados por fachos de luz mais forte” (Bracher, 2016, p.293). Em um primeiro momento, o personagem tem sua visão borrada. Há indiretamente o intertexto com o quadro de Van Gogh que se dá a partir da abertura em sua parede – o que ele observa são “mil estrelas em um fundo escuro”. Com essa imagem, observamos o desencadear da digressão de Félix que se inicia pelo seu olhar, e rapidamente se desdobra para uma reflexão sobre o *Paraíso Perdido* (obra analisada na tese que produz). Podemos perceber com esse movimento da narrativa como o olhar de Félix se coloca como margem possível de leitura para a imagem que a narrativa produz frente a ele e ao leitor. A favela, emoldurada pela janela, deixa de ser mera paisagem para assumir, através da subjetividade do olhar de Félix, um princípio de formação crítico potencializado pela reflexão da personagem.

Beatriz Bracher promove um prolongamento do tempo a partir do gesto de se olhar pela janela. Esse gesto rompe o instante que surge da ação mecânica de se lançar um olhar. O momento breve em que Félix vira-se para a janela, deixa de ser uma mera progressão de imagens no desencadear linear do tempo na narrativa. Novamente, como uma câmera, o olhar reproduz a sobreposição de tempos narrativos como uma cena perante o leitor. Percebemos essa sobreposição de tempos a partir da consciência de Félix quando ele ouve o barulho do helicóptero e entende ser “o riso dos deuses”. Na ação de levantar-se e colocar os óculos, a narrativa é atravessada pelas impressões de Félix sobre a vida na cidade e pela transposição discursiva sobre o *Paraíso Perdido*, implicando no processo de deslocamento de significado inerente ao ato de leitura.

É justamente esse processo de construção da cena literária que aproxima o trabalho narrativo de Beatriz Bracher da formulação de um movimento de suspensão do tempo da narrativa, o que reconhecemos ser inscrição do fazer teórico sobre o ato de leitura de uma obra. Esse movimento de suspensão se dá com base na intercalação entre o olhar de seus narradores e o espaço que os circunda, para que assim ocorra um efeito de prolongamento do instante narrado: a ação de olhar pela janela é contaminada pela leitura do *Paraíso Perdido*, aspecto marcado na subjetividade de Félix. A narrativa de Bracher se coloca então como reprodutora daquilo que afeta Félix. A imagem se

desdobra para além da ação/gesto e insere o aspecto subjetivo da personagem na cena literária. O olhar, agora impresso na subjetividade de Félix, rompe sua neutralidade e implica a corporalidade dessa leitura. Felix figura como a margem do texto e sua subjetividade torna-se vetor possível para leitura da imagem que se apresenta, nesse caso, a favela sobrevoada e o corpo elevado pela cintura. A narrativa parece constituir um sentido que, seguindo a crítica ao olhar sem corpo (Xavier, 1988), ultrapassa o próprio caráter reducionista da imagem na medida que o foco narrativo acompanha a subjetividade de suas personagens na relação com a cena literária.

Ao criar uma suspensão que sobrepõe espaços e tempos pelo olhar dessas personagens, a narrativa parece proporcionar o que Gilles Deleuze (1990) observa como a elaboração de uma imagem-tempo. A construção de uma imagem-tempo pressupõe a capacidade do olhar cinematográfico transbordar a linearidade temporal da ação presente na sequência das cenas, para criar um momento de suspensão por conta da técnica e da estética implementadas. Tal suspensão, como observado, abre um horizonte possível para a impressão da subjetividade das personagens, sendo que a linguagem cinematográfica conta com técnicas de foco ou de panorama, luz e som. Esses elementos também podem ser reconhecidos no romance, mesmo que demandando a observação de características técnicas particulares a esse suporte representativo.

Ao recortar e aproximar as cenas – também um aspecto metodológico de nossa análise que implica um exercício de montagem presente no cinema –, podemos potencializar os significados que leitores e subjetividades distintas podem imprimir na leitura de uma mesma imagem/texto. Sendo assim, o que temos é a sobreposição de ambas as perspectivas, possibilitada pelo movimento que a narrativa performatiza entre duas cenas narradas e o olhar do leitor. A primeira cena parte do despertar de Félix, até que se estabeleça o olhar que a própria personagem tem sobre a favela. O olhar do narrador que, como uma câmera, convida o leitor a interagir com a imagem exposta, equipara-se com o da personagem, como a imagem observada através de sua janela.

Logo em seguida, de forma espelhada, temos a mesma imagem da favela, porém, agora, observada por Vanda:

Ao barulho dos helicópteros se junta o de sirenes de polícia. Vanda tem a impressão de também ouvir tiros, mas todos os sons são altos e misturados, não dá para ter a certeza. Maria Joana lê, ela cozinha. As duas em silêncio, e o apartamento cheio do barulho que vem e fora. Vanda fica com medo. Não há nada a temer, é um medo que vem do passado, não vai nos acontecer nada, não vai nos acontecer nada ruim, repete baixinho para si mesma. Olha Maria Joana, que não ouve nada, mergulhada na leitura. Vanda fala em voz alta:

— Não vai nos acontecer nada ruim.  
Maria Joana levanta os olhos do livro.  
— O que foi?  
— Nada. O barulho dos helicópteros.  
— Você está com medo de que aconteça alguma coisa com a mãe?  
— É sempre nossa mãe, apesar de tudo.  
— Ela sabe se defender.

Vanda pega uma máquina fotográfica pequena, aproxima o zoom de pouco alcance e focaliza a casa da mãe. É um sobrado de alvenaria sem pintura, como quase todos na favela, as janelas estão fechadas. No varal esticado sobre a laje seca um lençol que a distância e a escuridão da noite não deixam ver a cor, mas quando a luz potente do farol do helicóptero passa por ele, Vanda reconhece o antigo lençol rosa com grandes flores vermelhas, já muito desbotado. Se o lençol está secando, é porque ela ainda mora ali, na casa onde nasceram.

— Você vai mostrar sua filhinha para ela?  
— Não sei. Agora que está chegando a hora, me deu vontade de mostrar. Mas tenho certeza de que depois vou me arrepender.  
Uma pessoa anda sobre a laje e recolhe o lençol. Vanda não tem certeza, mas acha que reconhece sua mãe pelo jeito de andar da silhueta distante. O vulto para, olha para o céu, dá uma banana para o helicóptero e volta para casa. Vanda ri.  
— Acho que ela não vai querer, não gosta mesmo muito de criança.  
Maria Joana e Vanda começam a jantar, os helicópteros se afastam, o som das sirenes continua.

Vanda se lembra de onde lhe viera o nome de Fátima. Era o nome da criança para quem dona Cristina, do Instituto, bordava a colcha com cenas do Jardim do Éden: árvores com frutas, passarinhos e flores. Naquele dia da inundação e doo velório ela bordava uma tapeçaria com florezinhas brancas em torno da gruta. (Bracher, 2016, p. 294)

O movimento da narrativa, entre a primeira e a segunda cena – consecutivas no romance e cronologicamente simultâneas –, nos possibilita perceber novamente a formação de uma imagem através da ação das personagens com relação ao espaço que ocupam. Esse espaço se constrói também a partir de um olhar, e é através da relação entre o espaço e a subjetividade narrada de Vanda que o leitor acompanha a ação que se desenrola na cena literária. A partir da imagem apresentada, novamente enquadrada pela janela, percebemos que o que dispara a ação também é o barulho dos helicópteros. Som e imagem, recursos que remetem ao suporte cinematográfico, mobilizam os sentidos da personagem no processo de decodificação e atribuição de sentido ao “quadro” na parede.

Contudo, diferente de Félix, não é o riso dos deuses que escutamos, mas sim um medo que vem do passado. O olhar de Vanda também suspende a narrativa, porém, a reflexão que nos proporciona é distinta, não se fala no Paraíso. A cena que se abre para leitor é a da violência, terrena e familiar, que Vanda tem com os helicópteros, sirenes e tiros que ressoam na sua memória e agora compõem a narrativa. Ao aproximarmos as cenas, nessa segunda sequência temos novamente a sobreposição de perspectivas. Os gestos continuam a se repetir com pequenas distinções, seja no meio que cada personagem recorre para conduzir o olhar sobre a cena, seja do significado atribuído por cada um ao que observam.

A suspensão do tempo, portanto, fica evidente na narrativa através do movimento do olhar que percorre a imagem, ou ainda pela representação dos objetos que funcionam como instrumentos que possibilitam observar melhor o que está diante do leitor, como por exemplo, os óculos que Félix coloca e a câmera que Vanda utiliza. Assim como Félix busca seus óculos, Vanda pega uma câmera. No primeiro caso, os óculos são uma ferramenta utilizada para discernir melhor a imagem; no segundo caso, o movimento de zoom da câmera conduz nosso olhar para a casa da mãe da personagem e somos interpelados pelas preocupações que acarretam o nascimento de sua filha. A função e o resultado do objeto escolhido por cada uma das personagens difere a forma como vão encarar a imagem, assim como a técnica e a estrutura conduzem, tanto no cinema quanto na literatura, a percepções distintas sobre o que se pretende representar. Com isso, fica marcada na cena literária o processo que implica o ato de leitura, suas técnicas, recursos interpretativos, posições referenciais e subjetivas.

Seja por carregarem bagagens subjetivas diferentes, seja pelo meio utilizado por cada um para olhar através da janela, seja pela posição que o apartamento ocupava perante a comunidade ou o afeto que a cena em suas paredes produzia, as leituras particulares de cada uma dessas personagens imprime a conjugação de todos os elementos presentes na forma como lidamos com o ato de leitura. Cada um apreende esse “real” enquadrado/recortado pela janela na relação entre aquilo que é representado e o horizonte imaginativo possível de cada sujeito. O ato de leitura se torna, portanto, uma sobreposição de recortes e colagens: o fragmento da janela, o fragmento que cada personagem produz a partir da posição que assumem (material e subjetiva) e o fragmento do próprio texto literário do qual nós somos leitores.

## Panorama Final

Os espaços geograficamente demarcados na narrativa – Copacabana, o Instituto Médico-Legal, a favela: possivelmente reconhecidos pelo leitor como pertencentes à cidade do Rio de Janeiro – apesar de caracterizarem um enquadramento regional, não limitam, necessariamente, a narrativa nessa espacialidade. A relação estabelecida pela cena das janelas performatiza um movimento narrativo presente em todo o romance,

responsável por ultrapassar os espaços concretos (ficcionalizados no romance) a partir da subjetividade das personagens que se tornam fronteira para o atravessamento de outras leituras.

Com isso, queremos apontar como, ao longo da história, não atravessamos muitos espaços distintos na representação da cidade. Como um filme sem muitas alocações, Vanda e Félix são presos à rotina e aos lugares onde trabalham, estudam e moram. Acompanhamos Vanda transitando pela cidade, e Felix lendo o *Paraíso Perdido* em seu quarto (poucas vezes saindo para comer ou caminhar de madrugada). É justamente a relação de alteridade entre essas personagens e esses espaços que nos permite ultrapassar a temporalidade implicada nessa rotina, sendo a janela símbolo desse processo de se colocar perante “outro”.

Através do deslocamento proporcionado pelo foco narrativo, no movimento guiado pelo olhar e na suspensão possibilitada pela consciência das personagens, ultrapassamos o visivelmente descrito perante nós enquanto leitores, e tocamos o invisível internalizado por cada personagem. Com esse recurso formal reconhecemos na narrativa a possibilidade de se sobrepor múltiplos espaços e tempos simultaneamente. Ao assumir um corpo, o olhar também assume uma história, uma particularidade frente ao universal recortado na cena – aquilo que é ao mesmo tempo partilhado e particularizado. O enquadramento da favela e dos helicópteros evidenciam esse aspecto ao recorrer à subjetividade particular de Vanda e Félix para formular uma cena maior do que a ação presente no momento narrado. Podemos perceber como a marca que a própria narrativa imprime em seus corpos, fruto das experiências que ambos vivenciam ao longo do romance até esse momento, torna-se a base para que se construam as duas leituras distintas da mesma imagem observada pela janela. Uma marca que se torna indissociável do olhar lançado sobre a imagem, anterior à própria consciência das personagens. O significado da leitura de cada um desses sujeitos surge brevemente de um ato mecânico (o simples olhar pela janela), e se torna legível também para nós por conta da potência do olhar encenado na narrativa.

Assim, o romance parece funcionar como um espaço de enunciação, rompendo o caráter autoritário da fala para garantir uma relativa autonomia à subjetividade das personagens. Esse processo narrativo é capaz de criar um espaço ficcional que não se fecha em um determinismo da imagem, ele parte da própria relação de alteridade entre as personagens e o espaço narrado para assumir, como apontado por Beatriz Resende, um princípio de democracia na literatura (Resende, 2014). Esse princípio, na esteira do pensamento de Jacques Rancière (2009), é caracterizado pelos afetos partilhados por Vanda ao transitar pela cidade e por Félix ao ler e escrever sobre o *Paraíso Perdido*. Com isso podemos pressupor que essas personagens articulam múltiplas perspectivas críticas implicadas em suas próprias constituições enquanto sujeitos. Através dessas perspectivas de alteridade e de trabalho narrativo, Beatriz Bracher consegue articular as diversas críticas político/sociais presentes na construção

de suas cenas. Nesse ensaio não pretendemos dar conta da infinita possibilidade que esses olhares e críticas produzem em todo romance, apenas evidenciar o método pelo qual essa narrativa parece encenar o próprio ato de leitura como mecanismo de apreensão figurativa dessas questões que *Anatomia do Paraíso* parece suscitar.

## Referências

- BRACHER, Beatriz. *Anatomia do Paraíso*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Brasília: Editora Brasiliense, 1990
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ao passo ligeiro da serva: saber das imagens, saber excêntrico*. Tradução de R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011.
- LUNGO, Andrea. *Le Fenêtre: semiologia et histoire de la représentation littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Pepetela e a sedução da montagem cinematográfica: breves recortes. *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 9, p. 104-118, 2013.
- RANCIERE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RESENDE, Beatriz. Possibilidades da escrita literária no Brasil. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 5-14.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SILVA, Rodrigo Souza. *Intercessores do conceito de afeto na teoria deleuziana do cinema*. Universidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2012.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subaltern falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STAM, Robert. *Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo*. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.
- XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 367-385.