

DANIELA LANGER FERREIRA

**ANTONIA NA CIDADE**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Ricardo A. Barberena

Porto Alegre

2016

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Ricardo Barberena, por acreditar no potencial deste trabalho desde quando a novela era uma abstração.

Aos meus colegas, são tantos nomes. Em particular, as colegas Amanda Bittencourt, Débora Noll, Jéssica Vargas e Raquel Belisario — vivemos a verdadeira jornada do herói.

Ao escritor e grande amigo Gustavo Czekster, pois sua leitura crítica e as horas de conversa me fizeram capaz de pegar Antonia pela mão e leva-la firmemente até o final.

Aos meus pais amados, maiores que qualquer referência literária, gênese das minhas histórias.

À Taís, porque sem o seu amor, o que tenho para contar?

## RESUMO

Esta dissertação se inscreve na área de concentração em Escrita Criativa e é dividida em duas partes: na primeira, uma obra de ficção e na segunda, um ensaio reflexivo. Narrada em primeira pessoa, a novela *Antonia na cidade* acompanha a jornada de Antonia, protagonista, após ter a sua vida alterada em consequência do suicídio de sua irmã mais velha. A personagem se vê desamparada em um grande centro urbano, precisando resolver as questões burocráticas relacionadas à morte e, ao mesmo tempo, tentando desvendar os motivos que ocasionaram a morte trágica da irmã. O ensaio acompanha as questões relativas ao processo criativo, além de propor a reflexão sobre a metáfora da água, elemento recorrente em *Antonia na cidade*. Para tanto, utiliza das teorias de Gaston Bachelard sobre o imaginário da água.

Palavras-chave: Escrita Criativa. Literatura Brasileira Contemporânea. Gaston Bachelard.

## ABSTRACT

This dissertation falls within the area of concentration in Creative Writing and is divided into two parts: the first, a work of fiction and the second, a reflective essay. Narrated in first person, the novel *Antonia in the City* accompanies the journey of Antonia, the protagonist, after her life changed as result of her oldest sister's suicide. The character sees herself helpless in a large urban center, in need of solving the bureaucratic issues related to her death and, at the same time, she tries to unravel the reasons that led to the tragic death of her sister. The essay follows issues related to the creative process, and proposes a reflection on the metaphor of water, a recurring element in *Antonia in the City*. To do so, the theories of Gaston Bachelard on the imaginary of water are used.

Keywords: Creative Writing. Contemporary Brazilian Literature. Gaston Bachelard.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01: o lugar da escrita, Daniela Langer	81
Figura 02: esboço sobre o tempo, Daniela Langer	86
Figura 03: narrar em dois tempos, Daniela Langer	67
Figura 04: a morte onírica, John Everett Millai	97
Figura 05: a morte bruta, Robert Wiler	98

## SUMÁRIO

PRÓLOGO	08
ANTONIA NA CIDADE	09
POSFÁCIO	80
REFERÊNCIAS	101

## PRÓLOGO

Por ser uma de área concentração bastante nova no Brasil, a Escrita Criativa ainda enfrenta resistência em parte do meio acadêmico que não considera científica a reflexão do pesquisador/autor sobre seu próprio processo criativo. Em um cenário rígido quanto à produção de conhecimento, a pós-graduação em Escrita Criativa se torna um desafio.

Se essa fosse a introdução de uma dissertação tradicional, estaria pré-estabelecido o que eu deveria apresentar ao leitor. Eu apresentaria objetivos, pressupostos e responderia sobre o porquê da necessidade da pesquisa. Tal roteiro se desconstrói diante da reflexão sobre o processo de realização de um texto ficcional. Não me sinto, como autora, com propriedade de lançar qualquer hipótese. Pois, na verdade, espero que o leitor analise, aponte e esmiúce meu texto.

Desta forma, conforme as orientações do programa de pós-graduação, a dissertação é dividida em duas partes: a novela *Antonia na cidade* e um ensaio de natureza reflexiva e livre.

O ensaio pretende, em primeiro lugar, apresentar questões pontuais sobre a criação do texto literário com destaque para a Personagem. Para ilustrar o desenvolvimento do projeto, são utilizadas imagens que registram partes do processo. A segunda etapa, reflete sobre as relações da construção da novela e importância do estudo das metáforas do elemento água para que fosse possível essa realização. A importância do investimento na linguagem é exposta através da leitura crítica do romance *Longe da água*, de Michel Laub. sob o viés dos conceitos de Gaston Bachelard apresentados na obra *A água e os sonhos*.

# **Antonia na cidade**



**O texto ficcional de Antonia na cidade não está disponível para visualização eletrônica.**

# Posfácio

*“Não é de escrever que se espeta o nariz no chão;  
pelo contrário, escreve-se porque o nariz fica espetado  
e não dá para seguir adiante”.*

*Anton Tchekhov, em carta, para Maksim Górkki*



*Figura 01*

## [01]

A necessidade de escrever este ensaio oportunizou um olhar mais minucioso em meu processo criativo e, conseqüentemente, a uma leitura mais crítica de *Antonia na cidade*. Resgatar as anotações e o planejamento confirmou minhas crenças que existe muito pouco de abstrato no processo de escrita, principalmente quando o autor se dedica dois anos a um projeto. Por outro lado, a leitura analítica da novela possibilita identificar os problemas que passam despercebidos em uma leitura

desatenta, ou fragmentada por capítulos — muitas vezes imposta por questões de prazo. Cumprida essa etapa, pude ajustar detalhes e fazer correções.

A falta de conhecimento da área de Escrita Criativa pode suscitar a visão de que planejamento, pesquisa e reflexão teórica são excessivamente formais e que engessam o trabalho de criação. Espero, com as reflexões abaixo, ajudar a desmistificar o olhar romântico que vê o escritor como um ser isolado, vivendo em uma torre a espera da musa inspiradora.

Escrever *Antonia na cidade* alterou aspectos do meu processo criativo, principalmente por ser minha primeira narrativa longa. Acostumada com o conto, — em que dificilmente levo mais de uma semana para escrever a primeira versão — nunca senti necessidade de um planejamento que ocupasse mais do que uma folha de caderno. Quando necessitava de referências externas ao texto (por exemplo, um nome de rua, figurinhas que as crianças trocavam no recreio na década de oitenta), anotava-as em qualquer guardanapo.

Escrevi os primeiros esboços, do que viria a se tornar *Antonia na cidade*, em 2008. Na época, as anotações eram para um conto. Das primeiras versões, a única personagem que sobreviveu foi a mulher sentada no peitoril da janela de um apartamento no 12º andar de um hotel de luxo em São Paulo — na época, ela ainda não tinha nome. A trama se passava durante a madrugada, entre o momento em que a personagem sentava na janela até seu salto em direção à piscina. A estrutura inicial intercalava a cena no hotel com flashbacks, pensados como recurso para sugerir a motivação que levava a personagem ao suicídio.

Porém, o conto não andou e deixei de pensar nele até meados de 2012, quando reli o material e percebi que minha dificuldade se concentrava na insistência em vestir a história com uma roupa menor que ela. Ou seja, eu queria escrever sobre personagens que não cabiam no espaço de um conto. Com isso, mudei o foco e passei a prestar mais atenção nas personagens e menos na trama em si.

Racionalmente, eu sabia que a história da literatura é feita por personagens, que são elas que carregam os conflitos e fazem a trama ir adiante. Mesmo assim, levou quatro anos até que eu percebesse que estava priorizando o fato em detrimento de quem faz o fato acontecer. Conseqüentemente, deixei o material elaborado até ali de lado, e recomecei do zero. O primeiro passo foi detalhar as características principais das personagens, tanto física quanto psicologicamente, sentindo-me segura

para coloca-las em cena. Não acredito na visão metafórica do autor que diz que em um momento a personagem se liberta dele e agiu por conta própria. James Wood, em *Como funciona a ficção*, lembra a impaciência de Nabokov para esses acontecimentos mágicos. O autor russo não vacilava em afirmar que movia seus personagens como escravos ou como peças de xadrez: “se eu quiser que meu personagem atravesse a rua, ele atravessa a rua e pronto”<sup>1</sup>. O que pode soar como arrogância e rigor técnico não passava de um autor esclarecendo que ninguém mais que ele conhece a índole e sabe das necessidades de seus personagens.

Embora superada em algumas de suas propostas, ainda vale a pena olhar com cuidado alguns conceitos (ou conselhos) que E.M. Forster apresenta em *Aspectos do romance*. A respeito das personagens (que o autor trata como “As pessoas”), afirma de início que em um romance “não precisamos perguntar o que aconteceu, mas sim, a quem aconteceu”<sup>2</sup>. Ou seja, não interessa o conflito em si, mas que determina esse conflito. Da mesma forma, a narrativa longa não se trata de, puramente, desfazer o nó do conflito, mas mostrar qual foi a transformação do protagonista ao longo desse percurso<sup>3</sup>. Em *Antonia na Cidade*, a pergunta não é “alguém caiu na piscina ou se jogou na piscina? ”, mas “quem caiu na piscina e por que caiu?” O “porque”, portanto, é mais importante do que o “como”. Qual fosse a resposta para “como caiu” (atirou-se, fora atirada, foi um acidente), a questão seguinte se mantém: por qual motivo tal ação ocorreu?

No início do projeto, perdi um bom tempo embrenhada em perguntas inócuas. Por sorte, aconteceu na fase de estruturação. Foi desgastante perceber que alguns caminhos não faziam sentido somente depois de perder um bom tempo com eles. Porém, me alegra ter escapado de dar de cara com isso no meio do processo de escritura e ver materializado o pânico de precisar queimar, senão tudo, boa parte de material produzido. Peço um pouco de paciência, pois serei repetitiva. Por ideal ou experiência, na construção de uma obra literária, o projeto, a pesquisa e todos os detalhes de estrutura não são engrenagens de uma supermáquina para

---

<sup>1</sup> WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.102

<sup>2</sup> FORSTER, E. M., *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, p.33

<sup>3</sup> No capítulo sobre as personagens, Forster trata da protagonista. O que faz sentido, já que as demais personagens irão orbitar ao seu redor. Mas, podemos estender os conceitos a essas demais Pessoas, principalmente se pensarmos em que medida, o caráter e as ações da protagonista influenciam no destino e comportamento das personagens ligadas personagens irão orbitar ao seu redor. Mas, podemos estender os conceitos a essas demais Pessoas, principalmente se pensarmos em que medida, o caráter e as ações da protagonista influenciam no destino e comportamento das personagens que irão orbitar ao seu redor.

escrever romances em ritmo industrial. As ferramentas da Escrita Criativa estão a serviço de cada escritor de maneira particular. O planejamento não arrefece a pulsão de vida do ato criador. Ao contrário, potencializa e canaliza tal pulsão para o que realmente importa: a narrativa, as personagens.

Ainda sobre a diferença entre “como” e “por que”. O que se seguiria após a questão “alguém caiu na piscina ou se jogou na piscina?” Não passaria de perguntinhas tolas a fim de saciar a curiosidade do leitor. Nunca desejei um leitor curioso. Em seu estudo sobre o romance, Forster diz que ao se dedicar “as pessoas” (personagens) e não ao fato, o romancista estará recorrendo à inteligência e imaginação do leitor, não, simplesmente à sua curiosidade. Ou seja, utilizando-se das personagens, o autor estabelece uma relação de confiança e de respeito com o leitor. De certa maneira, a vínculo do leitor se dá com a personagem e, portanto, com o texto. É quando uma nova ênfase entra na voz do autor: “a ênfase sobre o valor”.

As concepções apresentadas por Forster foram, em sua época, inovadoras. O crítico e autor inglês foi o primeiro a encarar a obra literária como um sistema em que a análise da personagem se dá na sua relação com as demais partes do romance, e não mais a elementos exteriores. Hoje, essa abordagem parece um tanto óbvia. Porém, não podemos esquecer de que a percepção só é possível pois chegamos ao texto literário quando já absorvemos o conteúdo do formalismo russo, do *new criticism* norte-americano, do estruturalismo e, posteriormente, da autocrítica feita pelos estruturalistas, bem como já superamos muitos dos conceitos de pós-modernidade.

Então, recapitulando. Primeiro houve o desejo de contar uma história em que uma personagem se atirava da janela de um hotel. Depois de diversas tentativas frustradas de agarrar o fio da narrativa, percebi a trama exigia “mais espaço” que um conto, pois dependia de ampliar as personagens. Ou seja, para estabelecer as relações com as partes do romance era necessário contar mais sobre essas “pessoas”.

Pensar a personagem em uma narrativa longa é definir. A trama só acontece porque a protagonista é. Se ela é, também deseja. Se deseja, logo se frustrará. É o desejo e a frustração que abrem caminho para o conflito. Enquanto criava as personagens em *Antonia na cidade*, mantive-me firme à dois pressupostos: 1) o que a motiva, por que isso a motiva; 2) qualquer que seja a ação, deve se ter a impressão de que tudo decorre da personagem.

Portanto, o que motiva a personagem é o que determina suas ações dentro do texto e são essas ações que darão forma ao enredo – como os elementos narrativos

se relacionam entre si. Estruturar essa “não gratuidade” pode tomar boa parte do tempo. Em compensação, já na etapa de escritura, a rede de relações pré-definidas me livrou do labirinto, da cilada de me deparar com um texto “empacado” porque a personagem não tem mais ideia do que está fazendo nele.

Em *Antonia na cidade*, a motivação de Antonia é saber por que sua irmã cometeu suicídio. Contudo, essa razão é aparente. O que motiva Antonia é a busca por uma identidade própria, descolada daquela que construíra com e através da irmã. Ao longo da novela, as situações se estabelecem e são estabelecidas pela protagonista. O artifício utilizado para que a personagem alcance (ou se frustre) seu desejo não-aparente é a memória. O enredo se desenrola através das ações em um tempo presente (o da morte de Sofia) e das lembranças do passado.

Temos uma estrutura linear entrecortada por flashbacks (não-lineares). Já no primeiro parágrafo, o texto apresenta a relação de dependência entre tempo presente e tempo passado, bem como sugere ao leitor como se dará o diálogo. Neste ponto, desenhar um gráfico do tempo narrativo poupou não apenas horas de trabalho. Visualizar concretamente o andar das personagens no decorrer da trama me possibilitou confirmar ou alterar as ações no tempo presente em relação as cenas em flashbacks sempre que necessário.

Abaixo, um esboço da estrutura linear ou tempo presente.





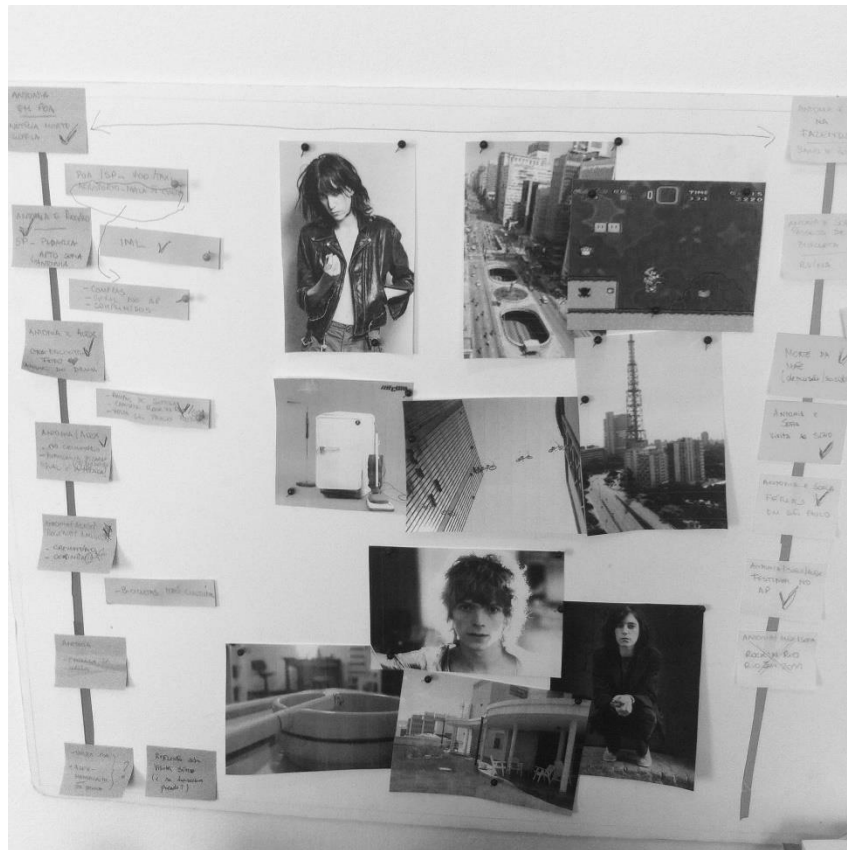


Figura 03

No centro da figura vemos imagens-referências usadas na criação de personagens, espaços ou atmosfera. Desde o pequeno impulso que leva à ideia do texto literário, tenho que escrever é um arranjo, uma maneira de dar sentido, através da linguagem, aos sentidos despertados por elementos cotidianos, como visuais ou sonoros. Escrever é um fazer substantivo. A busca pela palavra única que dá nome ao que é captado pela visão, olfato, audição. Escrever é substantivar o primitivo. “O que me tranquiliza é que tudo o que existe, existe com uma precisão absoluta” escreveu Clarice Lispector (1994, p.226). A autora segue, “tudo o que existe é de uma grande exatidão. Pena é que a maior parte do que existe com essa exatidão nos é tecnicamente invisível. O bom é que a verdade chega a nós como um sentido secreto das coisas”. O ponto invisível de Clarice é o ponto a ser perseguido pela ficção.

Vamos recapitular. Até aqui, escrevi sobre a importância do projeto no fazer literário e do uso de ferramentas da Escrita Criativa para levar esse projeto adiante. Lembrando que ferramentas, projetos, pesquisa e possíveis esquemas não limitam nem bloqueiam o processo criativo, pelo contrário, organizam as coisas para o autor,

liberando-o para que possa dar atenção ao que de fato importa: a intimidade com suas personagens e seus comportamentos e reações a trama e aos conflitos gerados entre o desejo das personagens e os percalços engendrados pelo enredo. Atentei à importância da personagem no texto de ficção. Quando lemos *Os miseráveis* não estamos lendo uma crônica da França no final do século XIX. Também não é um tratado histórico sobre a Batalha de Waterloo ou os motins de junho de 1832. Se adentramos e vivenciamos o panorama socioeconômico da classe mais carente é porque acompanhamos Jean Valjean e sua jornada pessoal. A obra de Victor Hugo não sobrevive pela crítica à sua época, ela nos parece atual porque as metas das personagens e, conseqüentemente, seus conflitos são universais.

Na seqüência abordei a forma com que a elaboração da personagem interfere na estrutura narrativa. Se é verdade que tudo que o há no texto vem da personagem, não seria diferente na forma com que a narrativa se apresenta.

Na seqüência, discorrerei sobre outra questão que percebi ser constantemente debatida em um curso de Pós-Graduação em Escrita Criativa. A relação entre Teoria Literária e o fazer literário. O estudo da Teoria pode bloquear a criatividade? Sucintamente, respondo que não. Ao contrário, a teoria é substrato criativo.

## [02]

Através das leituras teóricas voltadas à dissertação, encontrei em *A água e os sonhos*<sup>4</sup>, de Gaston Bachelard, conteúdo capaz de contribuir para uma reflexão crítica sobre uma escolha estética feita por mim em *Antonia na cidade*. A essa altura, eu já havia estabelecido alguns temas possíveis, por exemplo, a construção de identidade da protagonista, a relação entre as irmãs, a questão da depressão/suicídio.

Neste ponto, Baseado o trabalho já havia vencido a parte das “ideias” e entrara no campo da linguagem. A partir de algumas anotações, organizei uma lista que chamei de “formas de chegar/fazer o tema funcionar”. Entre essas “formas”, destaco duas: o paralelo cidade/desamparo e a relação rio/cidade/piscina. Embora nunca tenha deixado para trás a primeira opção (e ela se revelou bastante útil em determinado ponto), considereei a segunda mais adequada. A metáfora da água

---

<sup>4</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989

continha o significado que eu desejava explorar no texto.

Em uma nova fase da pesquisa, parti para a leitura de romances de literatura brasileira contemporânea (editados a partir do ano de 2010) que utilizassem essa metáfora (e que, preferencialmente, falassem sobre morte trágica). Entre as obras (editadas a partir do ano de 2010) elegi para análise, o romance *Longe da água*<sup>5</sup>, de Michel Laub.

Em *A água e os sonhos*, o filósofo Gaston Bachelard vai além das imagens superficiais das águas, resgatando seus significados mais profundos, afim de revelar a força presente nas metáforas desse elemento. Logo na introdução, o filósofo faz uma distinção entre imaginação formal e imaginação material. O dualismo das forças imaginantes da mente humana norteou seu pensamento crítico. Basicamente, a diferença entre os dois tipos de atividade imaginante é que, enquanto, uma se detém na superfície, no observável comum do ser, a outra busca sempre o primitivo e o eterno. A última é a imaginação material que alimenta a imaginação formal através de sensações e sentimentos apoiados nas imagens diretas da matéria: terra, água, ar e fogo.

Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. [...] É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há – conforme mostraremos – imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece.<sup>6</sup>

Bachelard demonstra que sob as imagens superficiais da água, existe uma série de imagens cada vez mais profundas e tenazes. Imagens capazes de fazer com que o leitor, ao contemplar por si mesmo, sinta “uma simpatia por esse aprofundamento”, vendo abrir-se, “sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias”.<sup>7</sup>

Segundo o filósofo, a metáfora se forma na camada da imaginação humana. Porém, é alimentada e determinada pelas imagens primordiais dos elementos, que, por sua vez, são alimentadas pelas imagens diretas da matéria. Portanto, o contato primitivo com o elemento água e todas as imagens surgidas das sensações despertadas

<sup>5</sup> LAUB, Michel. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras,

<sup>6</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, pp.1-2

<sup>7</sup> Idem. *Ibem*, p.6

por essa matéria condiciona, conforme Bachelard, a imagem formal, a imaginação clara, única passível de verbalização, de tornar-se metáfora.

*Longe da água* é narrado de maneira confessional, por um homem de meia-idade que não está preocupado em entender “o agora”, mas reviver episódios de sua adolescência em que, julga, determinaram o rumo de sua vida. Ou seja, é no exercício da memória que pretende chegar a quem ele de fato é. A trama imita o movimento irregular da memória. De qualquer forma, é possível extrair desses fragmentos que o romance é centrado na morte de Jaime, amigo de infância do narrador e, veremos ao longo da trama, objeto de sua inveja. Jaime é tudo que o narrador não é: tem corpo atlético, bom nos esportes, respeitado na escola, desejado pelas meninas e, sobretudo, vizinho de Laura em Albatroz, balneário gaúcho. Justamente no verão que Jaime morre, ele e Laura vivem um namoro juvenil. O narrador só conhecerá Laura após a morte de Jaime, contudo, o fato de o amigo ter uma namorada (sucesso da vida afetiva e vida sexual), pode ser motivo de ciúmes.

Os três personagens formam um triângulo amoroso peculiar, pois o narrador conhece Laura somente depois da morte do amigo. Em um primeiro momento, o triângulo envolve o narrador, Jaime e uma “ideia” de Laura. Depois, o narrador, Laura e a lembrança de Jaime. Jaime é o elo entre as partes, tanto com ele quanto através dele, que o narrador e Laura se relacionam. Mesmo adultos, o namoro entre o narrador e Laura é permeado pelo fantasma do amigo em comum.

Outro ponto de ligação entre as personagens é a praia. Logo aparece a figura do surfista: primeiro, o leitor é apresentado a Albatroz através da memória do narrador acerca de um relato feito pelo amigo. No mesmo relato, narrador e leitor conhecem Laura. Albatroz nada difere do resto do litoral gaúcho, conta o narrador, “a mesma linha reta e contínua para quem é rico ou pobre”<sup>8</sup>. Na extensão infinita de areia, está o mar – nem um pouco diferente do mar que vai do Chuí até a última prainha antes de Torres: água cor de barro, arrebenção longe da areia, séries intermináveis de ondas fortes e desajeitadas, muito repuxo, muitos buracos e o vento nordeste (apelidado, carinhosamente, de Nordestão) que passa zunindo, fazendo doer os ouvidos. Porém, por vezes aparecem dias excepcionais, conforme o excerto:

“o vento não estava tão forte e a arrebenção não estava longe. A espuma da água era quase aconchegante, bolhas de leite na braçada de início sonolenta, a melancolia do sol ainda fraco e as paredes d’água com textura de fibras. As condições eram quase ideais (...)” (p. 27)

---

<sup>8</sup> LAUB, Michel. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.13

Ao declarar as condições como “quase ideais”, o texto antecipa a tragédia. A descrição do mar, sua suposta serenidade, difere das imagens marítimas e seus elementos mórbidos, propostos por Bachelard. Contudo, as águas profundas são as águas da morte.

A metáfora do mar passa por duas vias: uma que resgata certas imagens evocadas pelo elemento água e outra que une água e vento. Portanto, a formação das metáforas marinhas ou se ligam diretamente ao elemento água (metáfora láctea, elemento mórbido, capacidade de refrescar), ou se formam pela ação do vento sobre a superfície do mar. As primeiras, não diferem muito das encontradas na água doce. Assim como diante de um rio, o homem que observa o mar se volta para dentro de si e indaga sua existência, deixando-se levar pelas águas viajantes e mórbidas, mesmo que em sonhos. Contudo, a grande quantidade de água do oceano faz o homem perceber sua pequenez diante do mundo aquático capaz de devorá-lo a qualquer momento. Antes de qualquer coisa, o mar é o espaço do fantástico e do misterioso.

E é no mar capaz de absorver toda a força do elemento água que acontece a ação principal da narrativa, quando Jaime morre afogado na presença do narrador, enquanto ambos surfavam em Albatroz

“Jaime morreu preso a uma rede de pesca. Foi difícil tirá-lo do mar. Da areia, via-se apenas o bico da prancha: o mais provável é que a quilha tenha se enroscado na malha e, com o repuxo, mantido a posição enquanto ele se desesperava sem lembrar de soltar a cordinha”<sup>9</sup>

O mar da água onírica é, também, o mar da água funerária. Apesar da sua agitação, é a água que não espuma mais. Nela, o jovem surfista, “o sonhador” de Bachelard, se vê diante de um movimento novo que o convida a uma viagem jamais feita. O surfista é o homem em busca da perfeição ofertada pelo mar, a onda. Surfar é, de certa forma, tanto adentrar quanto possuir o desconhecido. Descer a parede de água significa estar onde nenhum outro esteve – pois, a parede é puro habitat do surfista, efêmera na formação que nunca se repetirá. Nesse contexto, o heroico Jaime, o jovem perfeito, quando no mar, é o herói da morte. Sem saber mergulha no mar guardião da morte total e sem recursos, o destino de entrega dos vivos.

Parece impossível ler a cena do afogamento, sem resgatar o complexo de Caronte. Sobre ele, Bachelard ensina que a partida da morte sobre as águas é apenas

---

<sup>9</sup> Idem. Ibidem. p.32

um aspecto do devaneio da morte, um quadro visível que pode enganar sobre a profundidade da imaginação imaterial. É essa imaginação que medita sobre a morte como se fosse uma substância. É a vida em uma nova substância, pois sendo a água substância da vida, termina por ser, nesse devaneio, substância da morte.

Bachelard pergunta, “Não terá sido a Morte o primeiro Navegador?” (p.75). Em *Longe da água*, Jaime é barqueiro dele mesmo. É ele que conduz a barca-prancha, inconsciente do perigo que está debaixo da água. O vivo que parte da terra para ser condutor da própria morte. Jaime se afoga por prender o pé em uma rede de pesca, e os significantes dobram o significado: a personagem morre no mar, enredado em linhas postas no mar pelas mãos do homem.

Assistindo a cena, está o narrador. O complexo de Caronte revela a faceta macabra da morte, visto que a barca conduz o morto sempre à um inferno. Porém, em *Longe da água*, quem é levado ao inferno é o narrador. A culpa e remorso iniciam-se durante o acidente fatal

“A minha definição é que Jaime estava a vinte e cinco metros de distância. Entre mim e ele havia um buraco, não há ondas nesses intervalos, formam-se redemoinhos discretos e é preciso preparo físico para escapar: rede foi o que meu amigo disse, e quase no mesmo instante tenho certeza de que olhou para mim.

As pernas estavam levantadas, e eu agira assim para fugir do perigo. (...) eu tinha medo de tocar na rede (...). Eu poderia ficar preso ali, é isso que estou tentando dizer: eu estou dizendo que isso influenciou na minha decisão de sair da água”.<sup>10</sup>

O remorso por não prestar socorro, faz com que ele visite com frequência o pai do amigo. É lá que ele conhece, finalmente, Laura. Os dois passam mais tempo junto e com a proximidade, beijam-se. Porém, só tornarão a se reencontrar quando adultos – quando começam a namorar.

Com mais de trinta anos, morando em São Paulo, o narrador vê crescer a relação com Laura. Porém, não consegue se livrar do fantasma do amigo, seu olhar de pânico ao perceber que ele não iria ao seu auxílio. A dúvida entre o narrador não ter socorrido porque era perigoso, ou porque não quis persiste no romance.

É na parte final que o leitor, finalmente, entende os motivos que levaram a narrador a retomar sua história. O trauma da juventude se estendera na forma de um acidente, envolvendo Laura e o narrador. A tragédia atual retumba feito um eco na

---

<sup>10</sup> Idem.Ibdem.p103

consciência do narrador. A mulher retirada do automóvel, a trajetória da ambulância ao hospital, a morte da esposa são o repuxo que devolve a personagem ao seu passado, imerso na questão: eu não ajudei por que não quis? Em um hospital em São Paulo, o narrador está de volta ao mar, sentindo seus pés que entrelaçarem na rede que é sua vida sem controle. Impotente, desabafa

Eu tinha consciência na hora. Quando levantei a perna e remei em Albatroz eu talvez não soubesse, mas agora não havia como não saber. As pessoas que falam sobre culpa não entendem, elas acham que o consolo são relações simplórias de causa e efeito, autoria e omissão, só que para eximir da responsabilidade imediata por entrar naquela ambulância, por esperar naquele hospital, já fazendo a comparação entre o que aconteceu com Laura e o que havia acontecido com Jaime<sup>11</sup>

A frase inicial “Nada pode ser tão banal, mas não é bem disso que estamos falando”, e a maneira como o enredo é desenvolvido (fragmentado, revelando aos poucos os acontecimentos), demonstra o domínio da tessitura literária de Laub, que consegue exprimir o estado de espírito do narrador e espelha o que ele carregará depois da temporada de verão na praia. Na divisão do romance em “Longe”, “Água”, “Mais longe” e “Mais água”, o leitor ora se aproxima ora se afasta do protagonista e, também, do que é a alegoria central da história: o desafio de se manter em pé, equilibrando-se como surfista, buscando algum controle - impossível – sobre o mar e sobre as ondas.

### [03]

*Antonia na cidade* nasceu da ideia para um conto. A mudança de gênero se deu logo criação da personagem Antonia, a irmã mais nova. Até então, eu havia escrito duas ou três páginas e ainda não encontrara a “voz” certa. Por isso, resolvi reescrever o trecho utilizando narradores diferentes. Percebi, através do exercício de linguagem, novas nuances para aquilo que gostaria de contar e, por outro lado, do que queria esconder. Colocando as folhas de texto impresso, lado a lado, pude visualizar como diferentes narradores poderiam interferir na trama. Acredito que a opção por um narrador, neste caso protagonista, também está relacionada com a percepção interna, uma espécie de ouvido interior do autor, que “sente” o caminho da história se abrir

---

<sup>11</sup> Idem.Ibdem.p115

quando se vê diante da voz que lhe acompanhará na nova jornada.

Resolver o “dilema do narrador”, acarretou em mudanças: no foco narrativo (antes, em Sofia), tempo cronológico (nos primeiros esboços, a narrativa duraria o período entre Sofia se hospedar no hotel até o momento em que salta pela janela) e, principalmente, ao optar pelo recurso de flashback, o conflito passou para as mãos de Antonia. A primeira cena que escrevi com essa nova estrutura é a que abre a novela. Portanto, a piscina que, na época do conto, era puramente uma questão visual (a plasticidade do corpo rompendo a água com violência), tornou-se chave de leitura. Além de estabelecer um paralelo com o rio (da infância), a piscina revela o plano traçado por Sofia desde criança, além de que a queda até a água colabora com a ideia de uma morte performática.

O rio, a piscina, as chuvas recorrentes nas cenas em São Paulo formam um léxico próprio, são significantes que fortalecem a figura simbólica da água. Qualquer texto transita entre os planos de significante e significado. Como é frustrante se deparar com um conto ou romance que tentam gerar significados ignorando que eles não tem força sem o mínimo empenho do autor em trabalhar os significantes. Ao longo do processo de criação, tracei uma espécie de “mapa semântico” onde registrei as palavras relacionadas com a palavra água. Da mesma forma, criei uma nova pasta no computador chamada “banco de metáforas”. Na pasta, guardei trechos literários, fotografias, pinturas que tinham como tema a água, ou que, através dela a metáfora fosse criada. Mais do que ideia, a palavra é matéria. Esse é um processo tanto consciente quanto inconsciente. Definir o significante é se comprometer com ele, trabalhando para que o texto não abandone sua órbita.

Bachelard fala sobre o impulso criador. Para o filósofo, cada elemento material é um “sistema de fidelidade poética”, fazendo com que o poeta se identifique existencialmente e funda nele todas as suas imagens criadoras. Ainda mais, a opção por um elemento não é jura de fidelidade ao sentimento favorito do autor: “é ser fiel a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental”

O propósito do primeiro parágrafo de *Antonia na cidade* é revelar ao leitor que ele tem em mãos uma novela “aquática”. A força simbólica do elemento colabora para apresentação das personagens, parte de suas personalidades e os traços que as diferenciam.



“Nós duas sentadas no galho do salso-chorão, aquele galho feito braço a apontar para a outra margem do rio. (...) lembro de Sofia verticalmente se afastando dos meus pés de dedos torcidos de pavor por causa da altura e por não saber o que havia além do rio e das coisas nele escondidas – os mistérios que, abraçados às águas, estão sempre a chegar ou a partir. Se vejo os olhos complacentes com a minha covardia, acompanhados do sorriso escorregando para além de mim (...)”

Apesar de sentadas lado a lado, as irmãs têm impressões opostas quanto a brincadeira. Não é apenas da altura do galho e do movimento do rio que Antonia tem medo, ela teme o desconhecido materializado na água parda. Em oposição, Sofia é destemida e, segundo o ponto de vista da narradora, complacente com a sua covardia.

Parte do que Bachelard definiu como águas claras, o rumor do rio transmite com toda a naturalidade as metáforas do frescor e da claridade. Suas imagens “são, ao que parece, a linguagem pueril da Natureza. No riacho quem fala é a Natureza criança”<sup>12</sup>. Contudo, uma associação apressada com o prazer pode se mostrar ardilosa. Analisando a obra de Edgar Allan Poe, Bachelard conclui que toda água primitivamente clara deve escurecer, absorver o “negro sentimento”. Toda a água viva, em movimento, guarda em seu destino o entorpecimento, tornando-a, inevitavelmente, pesada. “Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer”<sup>13</sup>

A memória não existe isolada. A água pesada não se torna leve, assim como a água escura não se faz clara. Escrever sobre a água é a escrita humana de uma água que morre. O início do devaneio é diante da água límpida e acaba no âmago da água triste e sombria – transmissora de fúnebres murmúrios. Desta forma, contemplar a água é equivalente a dissolver-se, escoar-se, morrer. Este é o comportamento de Sofia, contemplando o rio ou a piscina, até atirar-se em busca de um leito fúnebre.

“Sofia só teria uma chance de pular do décimo segundo andar e acertar a piscina. Os azulejos azuis, alguma boia ou colchão desses de brincar na água. Uma só chance de erguer os braços, furar com o corpo a água, e estraçalhar os pés e a rotina de um hotel no amanhecer de domingo”.

Ambos os trechos citados fazem parte do parágrafo inicial da novela. Narrar em um único bloco foi a melhor maneira de sugerir a relação entre as personagens. Também de estabelecer um paralelo entre a ameaça que a narradora percebe nas águas em movimento, quando criança, e a morte trágica da irmã em águas paradas. Pois, afirma Bachelard, a água oferece abrigo ao sofrimento humano, constituindo um

<sup>12</sup> BACHELARD, Gaston, *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p35

<sup>13</sup> *Idem*. *Ibdi* p.49

irrecusável convite ao fim.

Além do simbolismo, para falar em morte em Antonia na cidade, precisa-se falar sobre suicídio. Ao optar por não mais ser, o suicida não morre simplesmente. Os suicidas desafiam a morte, transformam-se em seus sujeitos e objetos. Qualquer que seja a razão que leve o sujeito ao ato, no suicídio não há passividade perante a morte. O sujeito ativo pode ser encontrado, nos estudos de Bachelard, como aquele que enxerga na água da morte um elemento desejado. “A matéria ajuda a determinar o destino humano”<sup>14</sup>, assim o suicídio deve ser a morte mais bem preparada na ficção – coloca em ordem as imagens da morte.

“(…) ela saltou de pé. Posso vê-la a ganhar equilíbrio, braços um tanto abertos, os joelhos em leve flexão. Altura e profundidade da piscina desmanchavam qualquer chance de sobrevivência de uma queda de tamanha altura. Seus pés quebraram ao se chocarem com o fundo de pastilhas azuis. Quebraram-se também os ossos do tornozelo. As fraturas expostas perfuraram a carne e romperam a pele. Seu sangue esguichou, abandonando o corpo e coloriu e alimentou litros de água. Sofia fez-se em hemorragias”

Segundo Bachelard, a água é a verdadeira matéria da morte feminina. Na definição do filósofo, Sofia salta para a pátria das ninfas mortas.

Para o suicídio, trabalhei com duas referências. A primeira é o suicídio de Ofélia em Hamlet, de William Shakespeare. A personagem se suicida ao entrar no leito de um rio. Ofélia, sugere Bachelard, busca a morte sem alarde. A cena se desenrola sem nenhum realismo, em um rico devaneio onírico.

Shakespeare não observou necessariamente uma afogada real que deriva ao sabor da torrente. Tal realismo, longe de despertar imagens, antes bloquearia o impulso poético. Se o leitor, que talvez nunca viu semelhante espetáculo, o reconhece ainda assim e com ele se comove, é porque esse espetáculo pertence à natureza imaginária primitiva. E a água sonhada em sua vida habitual, é a água do lago que por si mesma “se ofeliza”, se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Idem.Ibdi.p.84

<sup>15</sup> Idem.Ibdi.p.85



Figura 04

A tela de John Everett Millai nos oferece uma leitura onírica do final trágico da personagem de Shakespeare, reproduzindo o aspecto de sonho da cena em Hamlet, além do caráter sedutor e fascinante da morte na água. A composição exalta que morrer (em águas calmas) é um convite ao doce aconchego do ventre materno. No Complexo de Ofélia, parece haver uma inclinação muito maior à morte pelo suicídio, como forma de fugir às inconsistências da vida terrestre. Aqui, a água é metáfora da morte florida que mantém a juventude e beleza. Tanto nos dramas da vida quanto na literatura, é o elemento da morte sem orgulho nem vingança. A água é o signo do suicídio masoquista.

A segunda referência é a foto de uma mulher suicida em Nova York. A imagem ficou conhecida como *The Most Beautiful Suicide*.



*Figura 05*

A imagem de 1947 e mostra o corpo de Evelyn McHale aos vinte e três anos, após pular do terraço do observatório do Empire State Building, no 86º andar. O registro foi feito por Robert Wiles, um estudante de fotografia que passava pelo local.

A foto é polêmica, afinal captura o corpo da jovem minutos após sua morte. Por outro lado, oportuniza a reflexão a respeito do quanto há de estético na representação da morte real. O corpo aparentemente intacto sobre o teto retorcido de uma limusine poucos minutos após a queda, os detalhes do colar de pérolas e das luvas brancas. A atmosfera de aparente tranquilidade se potencializa com a maneira com que a jovem cruza as pernas, acomodada sobre o metal do automóvel como se estivesse descansando sobre um lençol. Olhamos a fotografia como se ela não passasse de um cenário, onde atores cercam o carro em que uma modelo posa naturalmente.

Porém, um olhar atento não permite que a realidade da cena fuja. O reconhecimento da realidade significa confrontar-se com o pavor causado pela

consciência da capacidade que temos de apreciar e encontrar beleza na estética brutal da morte.

Desta maneira, optei que na cena do suicídio acontecesse em um cenário nada discreto. Diferente de Ofélia, Sofia não está rodeada de paz ou languidez. Mesmo saltando de encontro à água, a personagem vai de encontro da morte sem beleza. Seu corpo não flutuará em um riacho adornado por flores.

A questão é simples. Como morrer docemente no meio do centro econômico de São Paulo, rodeada por concreto e pelos ruídos intermitentes dos automóveis, diante de um céu furta-cor que acumula chuva ácida e poluição? Em oposição do suicídio onírico, procurei a realidade sedutora de Evelyn McHale. Anseio de morte contemporânea alimentado pelo caos urbano, sôfrego e apressado. O corpo é incapaz de flutuar em meio à sujeira. Ao mesmo tempo em que perfura o tempo, também é quebrado por ele. A morte onde o anonimato não é sinônimo de liberdade, mas de desamparo. O suicídio oriundo da depressão inerte, mas também em fúria.

#### [04]

Para concluir uso do valor simbólico da água para a novela, retomo algumas questões relativas ao projeto e, conseqüentemente, do processo criativo. Finalizada, a novela não possui marcações de capítulos. Porém, para escreve-la a dividi em duas partes. A divisão serve, basicamente, para demarcar o início da transformação da protagonista, Antonia. Dividir a estrutura em dois módulos me proporcionou planejar melhor a relação entre o ânimo da protagonista e o ritmo da narrativa – o ritmo narrativo cresce à medida em que Antonia caminha em direção a sua meta.

Além disso, as partes foram essenciais reforçar o simbolismo da água em relação a morte e ao renascimento.

Na primeira parte, Antonia recebe a notícia da morte de Sofia e tem início o seu percurso. A morte impensada da irmã lhe joga para uma espécie de pântano. Ela tenta mover-se no líquido estagnado e barrento, na sujeira da morte, na confusão, na raiva e também na culpa. O ritmo do texto acompanha a paralisia com que Antonia se encontra. Ela reflete, recorda, e, prostrada, automatiza suas ações.

A segunda parte começa no velório de Sofia. A água estagnada se movimenta, transforma-se aos poucos em água corrente. O ritmo do texto acelera e as reflexões dão lugar as ações. No trecho final, o reencontro com o rio de sua infância, sua história pode ser reiniciada, pois a água restabelece a personagem em um estado novo.

[05]

Finalmente, proponho aos leitores mesma pergunta que me fiz quando dei a novela, parte principal dessa dissertação, como acabada: eu publicaria Antonia na cidade como está? Embora satisfeita com o resultado final, não temo em responder que não. Essa dúvida não é exclusiva a mim. Afinal, o mais difícil de responder não é se o texto está pronto, mas quando saber que um texto literário está pronto? O escritor pode fazer ajustes e reescrever o mesmo trabalho infinitamente.

“Deve-se escrever da mesma maneira com que as lavadeiras lá de Alagoas fazem em seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer”<sup>16</sup>

Graciliano nos lembra que a publicação de uma obra é resultado do cansaço e não da perfeição. Mesmo publicado, pode-se visitar o texto, altera-lo com pequenos ajustes, apagar ou adicionar parágrafos inteiros. Borges foi mestre publicar um conto mais de uma vez, porém fazia tantas interferências que, de repente, o leitor se deparava com uma nova história, onde o sentido havia deslizado e transformado em outro. E temos o caso extremo do brasileiro Murilo Rubião que escreveu 37 contos e não produziu mais nada inédito, pois dedicou a vida a burilar os primeiros. Portanto, ao confessar que não tenho a novela como pronta, preparo-me para um novo percurso de reescritura que se iniciará com as observações da banca examinadora.

---

<sup>16</sup> RAMOS, Graciliano. Linhas tortas. São Paulo: Record, 2015.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos, ensaio sobre imaginação e matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989

FORSTER, E.M. Aspectos do romance. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

LAUB, Michel. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TCHÉKHOV, Anton. *Sem trama e sem final, 99 conselhos de escrita*. Org. Pierro Brunello. São Paulo: Martins Fontes, 2007

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.