

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Luiza Casanova Machado

**LONGE DA ÁGUA: O PERCURSO TRAUMÁTICO DO HERÓI
CONTEMPORÂNEO**

**Santa Maria, RS
2016**

Luiza Casanova Machado

**LONGE DA ÁGUA: O PERCURSO TRAUMÁTICO DO HERÓI
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Estudos Literários**.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Vera Lúcia Lenz Vianna

Santa Maria, RS, Brasil
2016

Luiza Casanova Machado

**LONGE DA ÁGUA: O PERCURSO TRAUMÁTICO DO HERÓI
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Estudos Literários**.

Aprovado em 16 de dezembro de 2016:

Vera Lucia Lenz Vianna, Dra. (UFSM)

(Presidente/Orientadora)

Ilse Maria da Rosa Vivian, Dra. (URI-FW)

Rosani Úrsula Umbach, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS

2016

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – LONGE	17
CAPÍTULO II - A ÁGUA	42
CAPÍTULO III - MAIS LONGE E MAIS ÁGUA	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS.....	89

AGRADECIMENTOS

*Sem ordem Sem harmonia Sem belo Sem passado
Sem arte Sem artéria Sem matéria Sem artista Sem voz Sem formato*

*Sem escalas Sem achados Sem sol Sem tom Sem melodia
Sem tempo Sem contratempo Sem mito Sem rito Sem ritmo Sem teoria*

Uma canção por acaso

Uma música sem som

Uma canção por acaso

Uma canção.

(Adriana Calcanhotto – Canção por acaso)

Professora Vera Lúcia Lenz Vianna, minha orientadora, por ter me aceitado como orientanda no meio do caminho e, sinceramente, ter me ajudado. Meus pais, que me ensinaram que posso ter nascido de um repolho colorido, e isso faz todo o sentido e torna tudo um pouco mais normal. Meus irmãos, por serem os mais velhos e terem ouvido e falado de Adriana Calcanhotto e de Renato Russo na minha frente. Minha sobrinha, por ser criança, por ser leitora e por estar no mundo dentro de um colete salva vidas. Marcelo, por eu não ter precisado inventar, ele existe. Felipe, por ser borboleta entre leões. Camila, pelo encontro, por ter me encontrado na vida. Camila, que é xucra e livre. Camilas são difíceis de esquecer. Lucas, quem sabe um dia eu escreva uma canção pra você. Caroline, pelas situações, personalidades e mundos que eu conheço com ela. Rafaela, que é o meu oposto e abraça forte. Gustavo, que entende meu desespero com a música pop. Shuaum, que é feliz e divide comigo a paixão pela cor amarela e pelos corredores de supermercados. Ilse, que está em minha banca, por ter um coração dentro do peito machucado. Bruna, que chegou com uma mala e uma cadeira para viver em um quarto do Sayula e ficou

pra sempre. Natally, que também ocupou um quarto na minha vida e ficou. Luciana, que montou um quadro do Salvador Dalí em quebra-cabeça e me recebeu de volta em sua poltrona sempre que meu desespero se transformou em análise.

Obrigada, vocês evitaram uma tragédia.

Obrigada, literatura.

*Para todos aqueles que um dia tiveram a oportunidade de olhar para o mundo e perceber que ele é
linguagem.*

RESUMO

O corpus da literatura brasileira contemporânea vem revelando bons (e jovens) escritores nos últimos anos, como, por exemplo, o porto-alegrense Michel Laub, autor de, entre outras narrativas, *Longe da Água* (2004). Sua linguagem narrativa reflete uma sensibilidade para captar acontecimentos aparentemente sem grande dramaticidade ou consistência, mas que desencadearão consequências dramáticas ou traumáticas. A partir da observação crítica pontual de certos aspectos composicionais da obra será enfocada a tensão que se gera na linguagem narrativa de *Longe da água*. Portanto, neste trabalho, será analisado e interpretado o romance de acordo com os postulados teóricos sobre o gênero e a natureza da representação ficcional. Com a finalidade de cumprir o objetivo de compreender como se dá a tensão entre percurso individual na obra do porto-alegrense Michel Laub, contra a problemática do tempo em seu percurso, a obra será pensada através de textos críticos que abordam a produção literária contemporânea brasileira e ocidental, em especial a narrativa, e que mapeiam seus principais traços e tendências. A partir disso é que será possível compreender como se dá a crise entre o eu e o tempo, transformando essa relação (sujeito-tempo) em uma relação violenta e traumática.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea. Narrativa. Michel Laub. Herói. Percurso Existencial.

ABSTRACT

The contemporary corpus of Brazilian Literature has been revealing good (and young) writers in the past few years, for example, the Porto-alegrense Michel Laub, author of *Longe da Água* (2004), among other narratives. His work reflects a sensibility in the way he grasps events apparently without a great dramaticity or consistency, but which will trigger dramatic or traumatic consequences. From a critical and specific observation of the compositional elements of his novel, this study will focus on the generating tension in the narrative language of *Longe da Água*. Therefore, in this research, this novel will be analyzed and interpreted according to the theoretical postulates on genre and on the nature of the fictional representation. With the purpose of achieving the objective of understanding the way tension works in relation to the individual trajectory, against the problematics of time and its course, this novel will be investigated through the critical view provided by Brazilian and Western contemporary literary production, that map out their main features and trends, specially those regarding the narrative. From this perspective, it will be possible to comprehend the manner the crisis between the self and time function transforming this relationship (subject-time) into a violent and traumatic relation.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature. Narrative. Michel Laub. Hero. Existential Course.

INTRODUÇÃO

O *corpus* da literatura brasileira contemporânea, a qual vem revelando jovens escritores nos últimos anos, entre outros aspectos, identifica-se pelo fato de ter ganhado novos suportes e novos formatos, principalmente, através da internet. Um exemplo da ampliação dessas fronteiras e das novas vias de circulação da produção literária atual é o percurso do jovem autor Daniel Galera, que iniciou sua carreira na Literatura publicando em *blogs* na internet, como, por exemplo, o **Cardoso online**, e, em seguida, fundou sua própria editora ao lado de Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla, a Livros do Mal, em Porto Alegre, na qual lançou seu primeiro livro (**Dentes Guardados**, 2001) e publicou também outros autores com planos de fincar os pés no cenário literário atual.

A literatura brasileira contemporânea também vem se mostrando através de novos formatos, um deles é a expansão das editoras *cartoneras*, que hoje estão espalhadas por toda a América Latina, as quais viabilizam o objeto livro através de outros materiais, como o papelão (e por isso o nome *cartoneras*, de *cartón*, pois significa papelão em espanhol) principalmente, colocando em circulação novos autores de forma autogestionada e alternativa, em livros feitos artesanalmente e de forma colaborativa.

Assim como muitos desses autores que começaram a vida literária publicando em pequenas editoras ou na internet e logo depois fizeram sucesso em editoras de maior projeção, como, por exemplo, a Companhia das Letras, está o porto-alegrense Michel Laub, que nasceu em 1973, na capital gaúcha e que vive em São Paulo, atualmente.

Laub formou-se em direito. É escritor e jornalista, escreveu sobre negócios e sobre política para as revistas Carta Capital e República. Em 1997, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou na revista Bravo!, da qual chegou a ser diretor de

redação. Foi coordenador de publicações e cursos do Instituto Moreira Salles, assumindo mais tarde a função de editor do site, além de colunista da Folha de São Paulo. Hoje é colaborador de diversas editoras e veículos.

Autor de **Não depois do que aconteceu** (contos, 1998), **Música anterior** (romance, 2001) recebeu o Prêmio Érico Veríssimo da União Brasileira de Escritores na categoria revelação, **Longe da Água** (romance, 2004), **O Segundo Tempo** (romance, 2006) contemplado com uma bolsa da Fundação Vitae, **O Gato diz Adeus** (romance, 2009), **Diário da Queda** (romance, 2011) escrito com apoio de uma bolsa da Funarte. Foi sua primeira obra a abordar a temática judaica como elemento principal da narrativa e que foi escrita a partir de diários de um sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz.

Recebeu o Prêmio Brasília de Literatura na categoria romance durante a 1ª Bienal Brasília do Livro e da Leitura, em 2012; além do Prêmio Bravo/Bradesco de melhor romance e uma indicação ao prêmio Portugal-Telecom em sua edição de 2012 (com os direitos vendidos para o cinema), **A Maçã Envenenada** (romance, 2013) e **O Tribunal da Quinta-Feira** (romance, 2016). Todos os romances acima mencionados foram publicados pela editora Companhia das Letras. Seus livros tiveram e têm disseminação internacional, sendo inseridos no mercado editorial de doze países e com tradução para nove idiomas.

É um dos integrantes da edição **Os melhores jovens escritores brasileiros**, da revista inglesa Granta. Recebeu os prêmios JQ – Winagte (Inglaterra, 2015), Transfuge (França, 2014), Jabuti (segundo lugar, 2014), Copa de Literatura Brasileira (2013), Bravo Prime (2011), Bienal de Brasília (2012) e Erico Verissimo (2001), além de ter sido finalista dos prêmios Correntes de Escrita (Portugal, 2014), São Paulo de Literatura (2012 e 2014), Portugal Telecom (2005, 2007 e 2012) e Zaffari & Bourbon (2005 e 2011).

Mirando essas quase duas décadas de trajetória literária, centramo-nos na produção ficcional do autor, na qual identificamos não somente uma reunião de títulos, como também um possível ponto comum que parece caracterizá-los: as linguagens das obras narrativas de Laub exprimem a sensibilidade do autor para captar acontecimentos aparentemente sem grande dramaticidade, ou consistência, na medida em que os dramas diários são grandes o suficiente para desencadear consequências dramáticas, ou traumáticas.

Este trabalho apresenta a dissertação de mestrado em estudos literários do programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal de Santa Maria, vinculado à linha de pesquisa intitulada Literatura, comparatismo e crítica social. Para essa textualidade, foi selecionada a obra do porto-alegrense Michel Laub.

As narrativas do autor Michel Laub, especificamente o relato de **Longe da água**, apresentam personagens e situações que são a representação de outro tempo, um tempo que destoa, um tempo em que os segundos e os minutos são contados em um relógio que marca não só a passagem do tempo, mas também as cicatrizes causadas por ele, eventos que se sobrepõem e que se ressignificam, transformando o relógio em uma ampulheta de areia espessa, passando devagar de uma extremidade do vidro cilíndrico até a outra para, quando a areia que desce acabar, se fundir toda em uma só.

O tempo da ampulheta talvez seja o mesmo tempo marcado em um relógio comum, a diferença é que aquele tempo é visualizado grão por grão, ou seja, é possível visualizar seu movimento de descida.

Nas ampulhetas do tempo de **Longe da água**, a temporalidade é um mistério e pode ser tomada como uma concepção da existência humana, pois: o tempo é concepção estética e é destino (aquilo que está posto e pré-determinado), revelando-se como um mistério e como uma concepção da existência humana.

O destino traçado é anterior ao homem, é ampulheta de areia presa, e é este ponto que recairá sobre a questão de pesquisa. Ao analisar o corpus literário, da obra **Longe da água**, de autoria do porto-alegrense Michel Laub, investiga-se, por meio do arcabouço teórico, como se constitui o herói no romance contemporâneo **Longe da água**, partindo da hipótese de que há uma tensão, e esta se cria pelo choque entre a “busca de reconhecer-se” e “a relação estabelecida com o tempo” – como alternativa a essa situação, o sujeito volta para lembrar o passado.

A partir da observação crítica pontual de certos aspectos composicionais da obra pretende-se focar a tensão que se gera na linguagem narrativa de **Longe da água**. Portanto, neste trabalho, será analisado e interpretado o romance de acordo com os postulados teóricos sobre o gênero e a natureza da representação ficcional.

Além disso, será dada ênfase especial à análise do fazer narrativo a partir da constatação de uma busca incessante por explicações para fatos que, de início, podem parecer simples coincidências, mas que, no decorrer do relato, se mostram como uma força intransponível do destino.

Situações semelhantes que vão se transformando em traumas, traumas que tentam ser superados, superações que não chegam a lugar algum, a não ser o lugar da tragédia final. Um destino marcado. Um sujeito marcado, que faz suas escolhas e toma decisões na sua consciência de ser possuidor de livre arbítrio, mas que vê o destino se metendo por entre as frestas das escolhas e indo mais a frente.

Lá adiante esse sujeito ficcional se encontrará com a prestação de contas com o não-acaso, com a não-escolha, com a não-coincidência, com a tragédia anunciada desde o início, mas que, mesmo sendo anunciada desde o início, não pode ser deixada para trás, nem mesmo ultrapassada ou superada.

O que nos leva a constatar e justificar a pertinência da problemática dessa obra é o paradoxo entre percurso individual e força do destino. O núcleo problemático da obra está em como se dá a tensão entre a trajetória individual desta

personagem (sujeito), contra uma força que insiste em determinar o seu percurso, uma força inominada que a amarra, a prende (tempo).

Dessa forma, a pesquisa visa a investigação da constituição do sujeito contemporâneo, como se define, ou seja, sistematizar um estudo sobre a produção de identidades por meio de um artefato cultural. Essa textualidade é considerada como a apresentação do nosso problema de pesquisa, como a exposição das bases e dos fundamentos teórico-conceituais e como a indicação dos aspectos iniciais de análise da nossa pesquisa.

Assim, arrolamos os primeiros embricamentos entre problema de pesquisa, fundamentação teórica (revisão bibliográfica) e método analítico dos dados da nossa dissertação de mestrado em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria.

Para desenvolver essa primeira etapa da escrita, estruturamos esse texto em três partes, as quais foram/são nomeadas como Longe, A Água e Mais Longe e Mais Água, títulos homônimos aos quatro capítulos da obra analisada, **Longe da água**, de autoria de Michel Laub.

Na primeira seção, Longe, correspondente ao capítulo I, serão discutidos os postulados teóricos e críticos acerca da Modernidade, da Contemporaneidade, do Gênero literário romance e algumas constatações que podem ampliar a posterior análise da obra selecionada.

Na segunda, correspondente ao capítulo II, A Água, será apresentada a narrativa, propriamente, e a análise acerca seu funcionamento enquanto materialidade do texto e jogo ficcional.

Finalmente, na terceira parte, Mais Longe e Mais Água (títulos dos dois últimos capítulos da obra, os quais, aqui, trata-se em apenas um), correspondente ao capítulo III, será realizada a discussão necessária a partir da mescla da

fundamentação teórica utilizada como abordagem científica e da materialidade do texto ficcional, a fim de trazer à tona uma possibilidade de leitura.

Dessa maneira, com a finalidade de cumprir o objetivo central desse estudo, o de investigar como se constitui o herói da obra do porto-alegrense Michel Laub, partindo da hipótese de que há uma tensão criada pelo choque entre a busca pelo reconhecimento e a relação com o tempo, primeiramente, efetua-se a leitura de diversos textos críticos que abordam a produção literária contemporânea brasileira e ocidental, e variados referenciais teóricos que emergiram convenientes em termos de estudo narratológico.

Esses referenciais são utilizados, sobretudo, porque mapeiam traços principais e as tendências fundantes e fundamentais da narrativa contemporânea. Entre eles, fazem parte do nosso aporte teórico-crítico: Karl Erik Schollhammer (2011; 2013), Michel Maffesoli (2003), Nizia Villaça (1996), Beatriz Resende (2008), Tânia Pellegrini (2008), Gaston Bachelard (1997; 2008) e Paul Ricoeur (2006; 2010).

A partir disso, buscaremos estabelecer qual é o lugar dado à obra de Laub em relação aos parâmetros da narrativa contemporânea brasileira (elencados pela teoria e pela crítica literária) com seu romance **Longe da água**, ou seja, levantar no cenário contemporâneo brasileiro, os subsídios crítico-teóricos acerca dessa produção literária.

Nesse sentido, essa etapa, ou esse movimento metodológico, será promulgadora de maiores reflexões sobre o gênero literário romance e sobre o Contemporâneo, com o propósito de aprofundar a compreensão sobre a natureza das representações literárias que distinguem o atual momento histórico.

Dessa forma, a análise e a interpretação do romance compõem uma das etapas mais importantes e essenciais do encadeamento científico adotado por nós, pois é por meio da correlação dessas duas categorias que o problema central sobre

os possíveis sentidos (narrativo e estético) do texto será consubstanciado. Isso implica seguir a metodologia que caracteriza o estudo crítico de uma obra literária.

[...] Também podia ser de outra forma que eu me encaixasse como um bicho, o enfrentamento pode ter aspectos cruéis, e como bicho eu esperava na relva, até que a estação mudasse, cada broto, cada folha.

Michel Laub – Longe da água.

CAPÍTULO I – LONGE

“Nada pode ser tão banal, mas não é bem disso que estamos falando”.

Michel Laub – Longe da Água

No capítulo que segue, apresentamos as principais teorias que deram e dão sustentação e base para desenvolvermos nosso estudo.

Diante da força das manifestações realistas e defronte da contundência dessa vertente para a Literatura brasileira, é necessário entender o que ela é e como ela constitui-se socioculturalmente e literariamente. Outrossim, é importante construir uma significação dessas manifestações através das suas diferenças em relação aos sistemas literários de diferentes países em que o Realismo vigorou não somente como estilo de época, mas também como estética da e na Literatura subsequente.

O Realismo, enquanto corrente literária, toma proporções na França do século XIX, no auge do Positivismo, espalhando-se pelo Ocidente, e, desde então tem sido utilizado para definir qualquer representação artística a qual se disponha a reproduzir o mundo concreto e suas configurações. Entende-se que o Realismo surgiu de um processo histórico social específico, que foi a realidade oitocentista, e corresponde ao poder crescente da classe burguesa.

Em **Ascensão do Romance**, Ian Watt (1957, p. 34) assinala que o Realismo formal caracteriza-se pelo método narrativo responsável pela incorporação de uma visão circunstancial da vida à Literatura. Watt, também, afirma que a ideia de forma sustenta o conceito de Realismo, uma vez que ele não se define, simplesmente, pelos tipos de vidas representadas, mas pela maneira como as apresenta. O elemento definidor é, então, a forma como a narrativa vai representar as histórias,

portanto, não se trata do tipo de vida representada, mas sim de qual perspectiva ela é narrada; maneira pelo qual o Realismo é compreendido como:

Um conjunto de procedimentos narrativos [...] organizados segundo a premissa de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer aos leitores detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e os locais de suas ações-detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 1996, p.34).

O teórico em questão, ainda, considera que há diferentes formas literárias para se imitar a realidade, porém, é no e com o Realismo formal que acontece a mimese (*mimesis*) mais imediata da experiência individual em um dado contexto espaço-temporal.

Através desse ponto de vista, o Realismo pode ser interpretado como um procedimento narrativo passível de ser incorporado por qualquer época, em vista de sua natureza transformável, mutável e aberta, o que, certamente, acarretaria uma maior adesão do público leitor em um processo de reconhecimento com a busca por totalidade (movimento do herói romanesco).

A partir das reflexões feitas por Mikhail Bakhtin em **Epos e romance** (2010, p. 400), ensaio no qual se evidencia o romanesco como um gênero em “construção, acanônico e inacabado”, isto é, o romance como o único gênero literário capaz de estar alinhado organicamente a novas formas de recepção, ou seja, à leitura, em suma.

Em tal sentido, entendemos o romance como um gênero ainda em plena evolução: “por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade” (Bakhtin, 2010, p. 400).

Dessa forma, há uma imbricação histórica do gênero romanesco com a época que permite sua formação e sua consolidação, a Modernidade, mesmo que ela viva hoje uma etapa de declínio ou, de morte:

Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se a principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido no mundo e em tudo semelhante a ele [...]. Deste modo tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio de sua evolução e pelo seu próprio inacabamento (BAKHTIN, 2010, p. 400).

Esse inacabamento confere ao romance uma natureza capaz de lhe permitir uma transformação constante, para assim poder representar o momento histórico, o momento social e o momento cultural no qual cada obra é produzida, ou também representar um anacronismo frente às tendências dos períodos em que estão encaixados, para, então, representá-los.

A leitura de Bakhtin implica no entendimento de que o Realismo acomodou-se ao gênero romance por compactuar com a maleabilidade desse e por eleger o indivíduo como centro da narração. A forma inacabada confere ao romance uma natureza plástica, capaz de lhe permitir uma transformação constante, para assim poder representar o momento histórico, social e cultural no qual cada obra é produzida.

Destarte, ao considerarmos que o Realismo, em uma definição simplificada, é a representação da realidade, é inegável que as mudanças dessa realidade (acontecidas e provocadas por ela) acarretam diferentes representações dela na arte literária. Assim, um romance contemporâneo passa a incorporar tendências desse período e representá-las.

A relação entre mundo e Literatura sempre foi preocupação das correntes teóricas e, desse modo, o conceito de representação literária é questionado. Alguns teóricos acreditavam que a Literatura não tinha nenhuma relação com a realidade enquanto outros defendiam aquela como uma cópia da realidade, ou do “real”¹. Porém, essas visões não abarcam todas as concepções de teoria literária, já que parece extremista e reducionista compreender a Literatura apenas sob o jugo desse dualismo (sem relação com o real e imitação do real).

Para os fins do nosso estudo, a representação será vista como o trabalho de um sujeito que está inserido no mundo, que vê o mundo e que o transforma a partir de sua leitura única, individual e intransferível. Processo de mão dupla, pois o sujeito constrói-se a partir do mundo e, ao mesmo tempo, constrói o mundo e outros mundos possíveis.

Em vista disso, o gênero romance é aquele que acompanha as mudanças que o mundo vai construindo e que vai impondo à adaptação dos sujeitos. Esse gênero aberto e em constante transformação, esse gênero mutante e, por tais características, um gênero incompleto e disposto. No que diz respeito à questão do romance ser um gênero aberto, Humberto Eco, em **Poética da Obra Aberta**, afirma que:

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre aos quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas [...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor [...] (ECO, 1971, p.41).

¹ Aqui, tratamos do conceito de real a partir das teorizações lacanianas sobre tal (LACAN, 1992). Assim, sumariamente, o real está para tudo aquilo que não é imaginário, ou simbólico, ou seja, o real é a totalidade que escapa à semiotizações.

Gênero aberto e obra aberta. Os pressupostos de Eco enquadram-se em nosso estudo no âmbito do nosso ponto central de problematização: o romance (gênero e obra) como inesgotável, livre e sem modo definitivo. Eco, ainda, ajuda-nos a entender melhor em que momento tal entendimento desses pressupostos ficaram mais claros. O romance, filho da Modernidade, só foi se desvincular de axiomas teóricos engessados no real como produto e como processo literário muito depois (no advento do fim da Modernidade, como atestam alguns teóricos sociais):

[...] Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-se em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível (ECO, 1971, p.41-42).

Em termos de representação da realidade e, por conseguinte, do Realismo, apresentaremos sem grandes pormenores os pontos desse debate que é amplo. Para tanto, exploraremos o ponto de vista de Antoine Compagnon em **O Demônio da teoria** (1998), mais precisamente no capítulo intitulado **O Mundo**, no qual são apresentadas as duas principais posturas teóricas que convergem no que diz respeito ao que a Literatura representa.

De um dos lados está a representação mimética, ou referencial, a qual entende as imagens e os signos como ligados a referentes, a temas iconográficos, ou a coisas reais, pertencentes ao mundo da experiência.

Do outro lado do debate está a representação simulacral, ou *semiosis*, que entende as imagens como meras representações de outras imagens, o que converte todo o sistema de representação, inclusive o Realismo, em um sistema

autorreferencial. Compagnon assenta seu posicionamento na relação da representação com um referente, indicando que a questão está no como esta representação se dá.

Pascal Farinacio (2002) em sua tese sobre a representação no romance contemporâneo brasileiro, resume, a partir de leituras de Auerbach e de Costa Lima, uma definição para o Realismo moderno, a qual se funda sobre duas formas de consciência: as consciências das instabilidades do chão social e as consciências das fraturas do sujeito. Formas que estão em constante transformação.

Consciências essas que Farinacio aloca como formas de “realismo miúdo”, o qual pode ser expresso como tentativas literárias já desistentes de uma representação histórica nacional, como as que passam a “olhar” para o cotidiano. Esse “realismo” está voltado para a decifração de eventos rotineiros aparentemente superficiais, mas que o tratamento discursivo ficcional revela como eventos, em verdade, profundos, tal como se os recobrissem muitas camadas de representação e como se os seus sentidos possíveis se proliferassem sempre com alto grau de ambiguidade.

Algumas tendências da crítica literária brasileira têm por escopo, atualmente (século XXI), certas problemáticas e determinadas temáticas unidas e separadas por diversos elementos. Um desses elementos consiste na tentativa de compreensão do cenário literário contemporâneo.

Desde um célebre ensaio de Antônio Candido (A educação pela noite e outros ensaios, 1987), há tentativas de compreender aquilo que o teórico em questão denomina, referindo-se à produção brasileira a partir da década de 1970, como a “verdadeira legitimação da pluralidade”:

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos que são feitos com a justaposição

de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte (CANDIDO, 1987, p. 209).

Essa justaposição de elementos composicionais tão heterogêneos e essa pluralidade dos textos literários são questões de interesse da crítica e da teoria literárias a partir das obras publicadas nos últimos anos, pois essas narrativas que abordam, com maior premência, dois construtos básicos: representações da violência e textualização contaminadas por códigos de outras linguagens, como, por exemplo, a cinematográfica e a televisiva, ou seja, tratam de alguns temas da atualidade.

Nesse vasto cenário que vem sendo visualizado pela crítica, é possível encontrar autores cujas narrativas estão ligadas a essas representações da violência e à velocidade (ditada por múltiplos códigos linguísticos incorporados e fundidos no texto literário), cada vez mais financiadas pela tecnologia e pelos meios de comunicação, como Marcelino Freire (**Rasif: Mar que Arrebenta, 2014**), Marçal Aquino (**Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios, 2012**), Patrícia Melo (**Valsa Negra, 2003**), Verônica Stigger (**O Trágico e Outras Comédias, 2007**), Daniel Pellizzari (**O Livro das Cousas que Acontecem, 2002**) e etc.

Beatriz Resende indica uma multiplicidade não só na forma ou no tema, mas também no suporte e no próprio conceito de Literatura. Essa multiplicidade vai além do objeto de criação literária, ela está no pensar a Literatura, visto que há uma convivência de tendências literárias, sem a imposição de uma sobre a outra:

Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e - eis aí algo realmente novo - no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons, temas e, sobretudo, múltiplas convicções

sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vem sendo travados (RESENDE, 2008, p.18).

Entre as questões comuns nas e das diferentes manifestações literárias contemporâneas no e do Brasil estão: a presentificação, o retorno do trágico e a temática da violência nas grandes cidades. A primeira é apontada não só como uma característica estética, e sim como um sintoma para entender a relação do sujeito com seu tempo e como ela é representada no texto literário.

Essa primeira questão comum dialoga com a perspectiva de Karl Erik Schollhammer (2011), que entende o presente como “a quebra da coluna vertebral da história, e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.12). Para Resende (2008), esse mesmo elemento é expressado da seguinte maneira:

Diante das novas configurações do espaço geopolítico e de diferente organização do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas (RESENDE, 2008, p.28).

A preocupação obsessiva com o tempo presente, tomada como sintoma do contemporâneo que ecoa nas representações artísticas, contrasta com a valorização do passado pelas gerações anteriores e é fulcral na exploração de novas formas literárias, tais como o conto curtíssimo ou micro-conto (exemplo: a coletânea **Cem menores contos brasileiros do século**, organizada por Marcelino Freire).

Para Resende, a constatação de um retorno do trágico (a segunda questão) não é exclusividade da Literatura, pois a tragicidade encontra-se presente em diversos aspectos do nosso cotidiano (vide a exposição de tragédias públicas e particulares na mídia, sobretudo, a televisiva). A autora lembra que, de todos os

gêneros da poética clássica aristotélica, o trágico é aquele que se realiza sempre no presente, uma vez que o *pathos* trágico recai sobre o momento imediato.

Se na maneira formal, o trágico manifesta-se na elaboração de narrativas que trazem não só a matéria trágica – e por isso violenta –, mas também a retomada de conceitos como a inevitabilidade do destino, a escolha trágica e a ação que transcorre no presente (seja o presente temporal, seja o da memória, seja o da escritura) na Literatura brasileira contemporânea, o efeito trágico e o realismo extremo, para Schollhammer, retomando Foster (2014), está no paradoxo:

[...] Querendo expressar o inexprimível, presentificar o irrepresentável, indo em direção ao mais repugnante e intolerável da nossa realidade em que a eficiência da experiência se evidencia na impossibilidade da representação. [...] Diante dessa realidade a imagem é entendida por Foster como tela ou biombo que simultaneamente exhibe e esconde o objeto, nos expõe ao real e nos protege contra ele. Traz para dentro da representação sua manifestação mais concreta da violência, sofrimento e morte, assim encoberta pela imagem ou pela linguagem, simultaneamente inclui indícios que apontam para além da imagem, para o real, através de seus efeitos sensíveis e estéticos (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 165).

Tal paradoxo sugere, através da falta de clareza na descrição dos acontecimentos narrados e das meias palavras, um efeito da linguagem que, por meio de repetições na sintaxe e na semântica e de efeitos da linguagem poética, esconde e mostra, expondo e ocultando o “real”.

Raymond Williams (Tragédia moderna, 2002, p. 16) aproxima o conceito clássico de tragédia ao nosso tempo atual, sugerindo que aquele deve se estender para além do aspecto fatalista que o impregnou ao longo da história, alcançando a “situação de ameaça e falta de alternativas em que se encontra a humanidade hoje” (WILLIAMS, 2002, p. 16); conjectura histórica, social e cultural a qual ele qualifica como trágica. O autor aludido estabelece uma relação contígua entre a arte e a estrutura social vigente:

No sistema capitalista, o que aparece como ordem é por definição a produção metódica da desordem (desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça), enquanto a desordem a ser necessariamente produzida pela revolução tem por finalidade a criação de uma nova ordem. Outro aspecto da tragédia de nosso tempo é a incompreensão dessa dialética. Decorre desse diagnóstico uma tarefa artística revolucionária: a exposição da verdadeira desordem (WILLIAMS, 2002, p. 16).

O retorno do trágico está, intimamente, ligado à tematização da violência nas grandes cidades (a terceira questão), sendo o cotidiano o principal cenário: “tudo isso, porém, partindo da banalidade do trágico no cotidiano da grande cidade para se perder e se encontrar por entre caminhos tão indecifráveis como o próprio trágico” (RESENDE, 2008, p.32).

Assim como Resende, Schollhammer, em **Ficção Brasileira Contemporânea**, prefere o conceito de contemporâneo a outros e dialoga com a crítica, sobretudo, na concepção de presente, na urgência desse tempo, e o quanto isso é determinante na concepção literária dos escritores. Para o crítico mencionado “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.10). Além disso, ele compreende o sujeito contemporâneo como um acidente temporal, como uma “defasagem”, a qual possibilita, ao sujeito, deslocar-se do seu tempo e aprender realidades outras que lhe forem convenientes.

O autor acredita que essa relação com o presente é determinante para as tentativas de reinventar o Realismo, o qual está aliado às experiências formais que provocam uma espécie de abreviamento do agora (no presente e no se fazer presente).

Assim como Resende, Schollhammer vê, nas formas breves do miniconto, ou em estruturas fragmentadas, um sintoma dessa vinculação associativa com o tempo e constata a presença de um “hibridismo crescente entre a escrita literária e a não literária, seja jornalística e pública, seja pessoal e íntima” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.14), o que apagara cada vez mais as fronteiras que delimitam o literário. Conseqüentemente, podemos considerar que a forma moderna de pensar a autonomia da obra literária deve ser avaliada sob novos paradigmas².

O teórico assevera que a vinculação dos escritores com seu tempo, também, é um efeito da presentificação como questão comum da Contemporaneidade. Resende, compartilhando dessa premissa, estabelece a emergência de se entender em que níveis essa presença se faz substancial à criação literária contemporânea. Um desses níveis de presença é o do escritor que se faz presente mesmo com a “intuição de uma impossibilidade, algo que o impede em intervir e recuperar a aliança com a atualidade” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.14).

Para tanto, a escolha dos escritores contemporâneos passa diretamente pela reinvenção das formas realistas, gerando e/ou produzindo uma Literatura capaz de lidar com as problemáticas da violência, da miséria, da desigualdade, da corrupção, etc. Nesse sentido, o primeiro crítico mencionado nesse parágrafo esclarece:

Aqui, os efeitos de “presença” se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade. O uso de formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o “real” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.14).

² Sobre esse tema, Josefina Ludmer (2007), no texto **Literaturas pós-autônomas**, problematiza a questão da autonomia em narrativas contemporâneas. Partindo de romances contemporâneos argentinos, defende a tese de que a autonomia da obra literária que marcou a Modernidade estaria extinguindo-se em função da contaminação da linguagem do texto literário com a linguagem do mundo e com a linguagem dos meios massivos de comunicação. Assim, não mais se reivindica a autonomia literária por meio de sua evidente diferenciação em relação à linguagem de outros discursos que não pertenceriam à esfera da Literatura.

A maneira pela qual os escritores irão relacionar-se com o presente, é o que definirá, consideravelmente, suas estéticas singulares de criação literária. Enquanto escritores como Marcelino Freire, Luiz Ruffato e Marçal Aquino estão ligados à reinvenção do Realismo, abastecendo-se do impacto em uma determinada realidade social, outros como Michel Laub, Adriana Lisboa e Rubens Figueiredo voltam-se para uma presença sinônimo de consciência do eu, na qual a aproximação com o cotidiano apregoa-se no texto literário, muitas vezes, por traços autobiográficos³ e minimalistas.

É fundamental esclarecer que Schollhammer toma o cuidado de não fazer uma divisão dicotômica entre essas correntes estéticas, atentando para o fato de que a primeira não exclui o eu (em um fervor neonaturalista), nem a segunda está imune à realidade social que a cerca.

Mais especificamente sobre as obras de Laub, Maria Zilda Ferreira Cury, no ensaio **Novas Geografias Narrativas (2007)**, distingue-o de seus colegas de geração, particularizando-o, de modo a marcar a sua presença como escritor do presente:

[...] romances como *Música anterior*, *Longe da água* e *O segundo tempo*, de Michel Laub, cujo discurso, fiapos de lembranças que buscam reconstruir o passado, só o faz como possibilidade de fugir à consciência trágica do presente, num deslocamento “para dentro”, para o mundo interior de seus narradores, num voltar-se para um espaço de subjetivação (2007, p.14).

³ Dentro da Modernidade, podemos pensar em uma lógica dos polos do “eu” a partir do conceito de “campo da subjetividade moderna” (BÜRQUER, 2001, p. 243). Esse campo diz respeito a quatro figuras constitutivas do “eu” moderno: o “eu” corporal (pautado em Montaigne), o “eu” racional (pautado em Descartes), o “eu” angustiado (pautado em Pascal) e o “eu” autobiográfico. Assim, o autobiográfico é considerado como partícipe dessa relação de mistura e de acomodação de formas de “eu”, quer seja no nível do “real”, quer seja no nível dos enunciados. O ato de escritura é visto, então, como uma realização do “eu” presente do escritor em sujeito da enunciação na obra literária.

É neste momento que entramos mais especificamente na problemática central deste trabalho: a relação conturbada do ser com o tempo. Seja qual for sua forma narrativa, a questão do tempo está intimamente ligada à narrativa contemporânea. Em Laub, é possível perceber a intersecção de dois tempos dentro do que está em jogo: um tempo da narração e um tempo da “vida”, através do tempo narrado, e é a tensão entre os dois tempos que evidencia o percurso traumático do herói de **Longe da água**, em busca do seu tempo perdido e de reconhecer-se neste tempo:

[...] a tensão entre os dois tempos provém de uma morfologia que simultaneamente se assemelha ao trabalho de formação-transformação (*Bildung-Umbildung*) operante nos organismos vivos e distingue-se dele pela elevação da vida insignificante à obra significativa graças à arte (RICOEUR, 2006, p. 136).

Um tempo que se arrasta, um tempo que espera, um tempo que rasteja e não alça voos sem antes bater forte contra o chão; um tempo programado para dar errado, um tempo de relógios não digitais, nos quais cada segundo é contado dolorosamente.

Cada segundo que cai no chão remonta e remete à infância e suas dores. Cada segundo de presente retoma e remexe a vontade de a infância acabar logo e levar com ela todo o não-saber que, quando souber, também será não-saber. Conhecer-se é tarefa adiada no horizonte. A luta no presente para reconstruir o passado. A luta do herói com o tempo:

[...] se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. Assim retrocedo rumo à minha infância, com o sentimento de que as coisas se passaram numa outra época. É essa alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação dos lapsos de tempo à qual a história procede na base do tempo cronológico (RICOEUR, 2007, p.108).

Mesmo que se trate de um mesmo acontecimento há um tempo que serpenteia na beira das piscinas, na entrada dos mares, nos motores dos carros, nas pontes molhadas da chuva. A relação com o presente está e é assim, muitas lembranças para uma memória dar conta, então o tempo é um grande transbordamento.

Em contrapartida, outro autor, também da geração contemporânea, mas que nos oferece obras literárias mais aproximadas das que tratam da representação da violência, por exemplo, é Marcelino Freire, o qual ilustra um aspecto da literatura atual, a urgência: “De fato, escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com urgência. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhenhênhs. Quero logo dizer o que quero e ir embora” (FREIRE, 2008).

São expressões estéticas bastante diferenciadas (a de Laub e a de Freire), e essa urgência e essa vingança, sobre as quais se refere Marcelino Freire, não são percebidas na obra de Laub, a qual se detém nos detalhes (nas minúcias do cotidiano), na busca incessante por explicações, na reconstrução do passado, na necessidade de entender as motivações por trás de certos atos (atitudes) de determinadas personagens e as consequências que conduzem a narrativa e ganham consistência de realidade imposta e impossível de fuga.

Maffesoli comenta o seguinte sobre essa imobilidade das personagens na Literatura brasileira contemporânea:

Com a sensibilidade trágica o tempo se imobiliza ou, ao menos se lenteia. De fato, a velocidade, sob suas diversas modulações, foi a marca do drama moderno. O desenvolvimento científico, tecnológico ou econômico é a sua consequência mais visível. De modo contrário, hoje vemos despontar um elogio da lentidão, incluindo a ociosidade. A vida não é mais que uma concatenação de instantes imóveis, de instantes eternos, dos quais se pode tirar o máximo de gozo (MAFFESOLI, 2003, p. 8).

É evidente que outros autores abordam a temática do trauma e dos dramas existenciais. Existem acidentes fatais, escolhas mal feitas, perdas inesperadas e suas consequências em diversas narrativas contemporâneas, mas parece-nos que Laub traz para suas obras outra perspectiva desses traumas: os traumas provenientes de situações já, muito antes, predestinadas.

O percurso traumático de **Longe da Água** é individual (o mundo não é tão importante quanto a *mea culpa* pela morte de um amigo) e não diz respeito aos enigmas enfrentados por toda uma geração, ou às problemáticas sociais, ou políticas, pois independem do esforço da personagem em fugir, em fazer escolhas, em romper o cíclico dos eventos que culminam em traumas, ou em traçar outras linhas que não sejam as que parecem já ter sido traçadas, já que sua existência está sob o comando de um tempo que é tecido feito um fio nas mãos de uma senhora que sabe o que faz, enrolando e cortando as linhas do desígnio próprio/único/ímpar e misturando histórias de vida que não culminam em uma unidade:

O reconhecimento de si faz referência a outrem sem que este esteja na posição de fundamento, como é o poder de agir, nem que o diante-de-outrem implique reciprocidade e mutualidade. A mutualidade do reconhecimento se antecipa no diante-de-outrem, mas não se perfaz nele. (RICOEUR, 2006, p. 266)

Dessa forma, a rememoração do passado e as referências a acontecimentos específicos e outros nem tanto, outros aparentemente banais, misturando histórias e momentos e personagens para dar sal a uma história que quer ser compreendida em sua totalidade. Porém, o sal que poderia servir como elemento para tornar tudo completo, é exatamente o elemento que traz mais e mais lembranças. É o sal da água, o sal de tudo, o sal da memória, em doses exageradas.

Por esse ângulo, somente uma análise mais específica da obra literária habilita-nos a apreender qual a concepção do existencial que perpassa por ela. Para

tanto, é necessário entender como algumas mudanças nas concepções do homem acerca de si e do mundo que o cerca dão luz a uma subjetividade outra, capaz de exigir outra forma de representação estética.

Assim, buscamos algumas delimitações acerca do contemporâneo. K. E. Schollhammer, em **Ficção Brasileira Contemporânea** (2011), compreende o sujeito contemporâneo como um acidente temporal, como uma “defasagem”, o que possibilita o deslocamento do seu tempo e uma apreensão da realidade:

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente que se afastam de sua lógica (SCHOLLHAMMER, 2011, p.10).

É nesse afastamento da lógica do tempo que a obra **Longe da água** adequa-se ao que Schollhammer sugere e diferencia-se de diversas outras. Na transformação do eu em objeto narrado, há uma lógica incontrolável – “apesar do cuidado, não houve como evitar o desfecho” (LAUB, 2004, p. 113) – em tensão com as escolhas individuais – “eu talvez houvesse conseguido uma trégua, uma chance inédita para o reinício” (LAUB, 2004, p. 100).

Uma chance de dar a volta ao redor das próprias lembranças. A partir de um dado momento, tudo o que é narrado já aconteceu, está no passado, mas é esse passado que ditará o presente e o futuro. A personagem para e olha para trás, reconstituindo o passado para enxergar a si mesmo, fazendo o percurso do seu reconhecimento, de forma fragmentada:

A experimentação contemporânea na ordem das técnicas narrativas acompanha assim a fragmentação que afeta a própria experiência do tempo. É verdade que, nessa experimentação, o jogo pode tornar-se aquilo mesmo que está em jogo. Mas a polaridade entre a vivência temporal e o arcabouço temporal parece indelével (RICOEUR, 1984, p. 137-138).

Tal experimentação, que se utiliza do jogo ficcional para criar um jogo completo, o qual evidencia o tempo não somente como elemento da fabulação, mas, também, o tempo como jogo complexo de lembranças, esquecimentos e tentativas de sair de um lugar para entrar em outro igualmente turbulento. É através da forma, e não do conteúdo ou do tema, que esse jogo temporal transforma-se em um duelo entre presente, passado e futuro.

Partindo disso, chegamos ao ponto chave desse estudo. Entendemos, aqui, o herói de **Longe da água** como um herói tipicamente contemporâneo, que busca encontrar-se para compreender-se. Nesse caso, um herói que junta cacos de passado e poeira levantada pelo remexer para formar um mosaico temporal de vidros quebrados e colados fora de ordem:

É claro que uma estrutura descontínua convém a um tempo de perigos e aventuras, que uma estrutura linear mais contínua convém ao romance de formação dominado pelos temas do desenvolvimento e da metamorfose, enquanto uma cronologia fragmentada, interrompida por saltos, antecipações e retrospectos, em suma, uma configuração deliberadamente pluridimensional, convém mais a uma visão de tempo privada de qualquer capacidade de visão panorâmica e de toda coesão interna (RICOEUR, 1984, p. 137).

Esse tempo é conseguido justamente através da forma experimentada na obra de Laub. É na experimentação contemporânea da forma que o tempo ganha o “jogo”. O jogo ficcional em **Longe da Água** está, talvez, nessa experimentação das técnicas narrativas que ao narrar uma história joga com o tempo do narrar e o tempo

do narrado, trazendo à tona, por traz de uma sensação de banalidade e insignificância da vida, um tempo que é violento, vivo, ávido, forte e escorregadio:

[...] uma criação temporal efetiva, um “tempo poiético”, mostra-se no horizonte de toda “composição significativa”. Essa criação temporal é o que está em jogo na estruturação do tempo, que por sua vez se joga entre tempo do narrar e tempo narrado (RICOEUR, 1984, p. 138).

Na medida em que a problemática da obra de Laub é posta em questão há uma espécie de “desencontro” ou até mesmo um “encontro”, o que resultaria nesse jogo estrutural entre tempo do narrar e tempo narrado, na medida em que esse tempo circula por entre as lembranças do passado e por entre os móveis dispostos na casa, na medida em que esse tempo, com seus gostos e seus cheiros trazem à tona cenários irreconhecíveis e não imagináveis.

O comportamento do jogo ficcional dá a impressão de uma certa banalidade, coloca a complexidade da existência no aspecto do que é banal e corriqueiro, o que acaba por criar um efeito de dúvida, de que nada é como se parece e tudo é sem controle, surpreendente, traumático:

[...] a relação entre o tempo do narrar e o tempo narrado na própria narrativa, esse jogo tem algo que está *em jogo* que é a vivência temporal visada pela narrativa (RICOEUR, 1984, p. 136-137).

A vivência do tempo experimentada pela narrativa reflete esse jogo, além de uma relação grave do herói contemporâneo com o tempo, fugindo dele ou subvertendo-o. Coloca um “desencontro” entre o plano do narrar e o plano do narrado que se dá por meio da incerteza, da ambiguidade, do que se narra e o que se deixa de narrar, permeando e promovendo a existência traumática por meio do banal, mesclando o mundo da ação e da introspecção:

Numa daquelas conversas, daqueles fios de murmúrios e assentimentos quando o pai sumia na cozinha, ocupado com alguma tarefa insignificante, quando de longe se ouvia um barulho de lata batendo ou uma porta de armário aberta, Laura ficou sabendo dos demais detalhes: como finalmente removeram Jaime, como já era inútil leva-lo ao hospital. Alguém apareceu com um carro, e ele foi deitado no banco de trás. Saía uma baba de sua boca, um visgo espumoso de sal, e a cena seguinte era agora, naquela sala, e de novo o silêncio é instalado e estão todos com uma espécie de vergonha (LAUB, 2004, p. 33).

Dois tempos funcionando simultaneamente, o que dá ao leitor a espessura da narrativa, misturando presente e passado em uma busca incessante e violenta. Violenta porque é no que está ao seu redor, no presente, que o narrador se encontra com retalhos do passado, com elementos que estarão sempre à espreita.

A violência está na busca por explicações, na busca por lembranças, na busca por contar e recontar e repetir. E a busca se torna violenta, não a violência de um tiro contra o peito, mas a violência de encontrar os dedos salgados.

A violência está no jogo que se estabelece dessa forma. Não há sequer objetos pontiagudos, não há feridas maiores que arranhões em algum dos braços ou um joelho ralado na areia áspera. A violência do jogo está na linha que divide uma espécie de mundo de cima e mundo de baixo. A violência está na iminência de. A violência está na corda-bamba dos dois mundos. A violência se dá na busca por manter-se equilibrado.

Busca, essa, que é do leitor e das próprias personagens. Ao passo em que as personagens se apresentam mergulhadas no passado e no que ainda restou dele, do que não findou na espuma suja da maré, buscam em todos os cantos dos pedaços do mosaico uma avaliação do presente que apareça de repente como onda, que soe tão bonita e sonora quanto a própria palavra: onda. Uma onda. Mas a onda vem e nem sempre se está preparado:

[...] é certo que esse mergulho no passado e também essa avaliação incessante das almas umas pelas outras contribuem, ao lado dos gestos descritos de fora, para reconstruir subterraneamente os caracteres em seu estado presente, dando uma espessura temporal à narrativa, a imbricação do presente narrado com o passado lembrado confere uma espessura psicológica aos personagens, sem nunca, contudo, conferir-lhes uma identidade estável, tanto as percepções dos personagens sobre os outros e sobre eles mesmos são discordantes; o leitor é deixado com as peças soltas de um grande jogo de identificação dos caracteres [...] (RICOEUR, 1984, p. 180).

É como se sentados em uma ampla sala, todas as personagens pudessem olhar-se nos olhos procurando em cada olho e em cada olhar que as respostas surgissem dali, e essas respostas, ao saírem dos olhos e dos olhares se chocassem no meio da sala, transformando-se em um novelo que cai sobre a mesa de centro. A qualquer momento alguma personagem pode levantar-se, um fio se arrebenta, todos se entreolham e todos estão construindo ali uma imagem, do outro e de si mesmos. O novelo das percepções está sobre a mesa, junto com os copos de suco, os restos de amendoim salgado, o pavor de tudo aquilo, a iminência entrando por debaixo da porta e um barulho lá na cozinha.

As peças estão soltas e sujas de sal, não há como juntá-las sem sujar as mãos. O narrador de Laub parece insistir, por vezes, em uma história banal, porém, há um atrito entre as afirmações e os fatos narrados. A banalidade do mundo está onde? No corriqueiro? No incontrolável? Na violência que há em sentir o gosto salgado das mãos, a tristeza da água salgada nas mãos, o cheiro salgado que não sairá das mãos:

O pai de Jaime volta, na mão dele há uma garrafa de suco, ele lembrou que todos comeram amendoim e que alguns podem estar com sede: por um instante ele hesita, ele olha para os quatro ou cinco presentes e sabe que algo ali foi dito, que algo ali foi relatado, ele intui o que pode ter sido e agora tem o passo mais lento. Você quer ir embora depressa, você não quer mais olhar para ele, você quer fechar a porta e só ouvir uma notícia sobre ele no dia em que estiver bem longe, no dia em que alguém num

telefonema por acaso contar que o viu num hotel, num resort de alguma cidade serrana, e que à distância ele estava de abrigo e parecia disposto saindo para uma caminhada (LAUB, 2004, p. 33).

Dois acontecimentos diferentes e sintaticamente juntos, ao mesmo *tempo*. A narrativa nos informa o comportamento do pai de Jaime e o comportamento das visitas que estão na sala, tal como uma carta de despedida recheada, coberta e enfeitada de mágoas.

Mágoa de ver o tempo passar. Mágoa de ver o tempo cruzar o tempo e as distâncias. Se fosse uma carta seria sem dor, mas cheia de mágoa por tudo o que existe. As pedras na estrada.

A mágoa pelo susto. Um rosto que sacode negativamente, mas não ecoa grito. Uma mágoa pela boca aberta em frente à televisão de cores, ao suco de laranja doce, aos amendoins salgados. Frente a frente.

O mergulho no mar do passado com os pés fincados na areia movediça da incerteza do presente, desenhando uma experiência temporal complexa:

O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal (RICOEUR, 2010, p. 9).

Desenhando essa experiência temporal é que o narrador de **Longe da água** se multiplica e se dilacera, pois é testemunha de seu próprio nascimento e de sua própria construção. Expõe o seu mundo e o seu modo no seu tempo. O corpo carrega as marcas temporais da sua ação e o maior trauma é ter nascido e ter sobrevivido para remontar e recontar e reconhecer a própria história, através de um caráter duplo do discurso, o que, disfarçado de banal, torna-se ainda mais penoso e traumático:

[...] sempre havia amigos de Jaime por lá. O pai não mexera em nada, o apartamento continuava igual, os mesmos objetos e móveis e retratos e um incômodo geral porque todos sabiam disso, e não há o que falar numa hora dessas, você olha para uma pessoa que envelheceu tão ligeiro e só consegue responder obrigado (LAUB, 2004, p. 32).

Os sucos. Os amendoins. De repente toda e qualquer coisa é alimento para um incômodo geral e para a consciência de que nada se pode contra isso que está parado bem à frente. Olhos esbugalhados frente à impotência. Toda e qualquer coisa feita é inútil.

O tempo é tenaz. Veloz. E o seu esforço para lembrar e recontar a história com todos os detalhes fará de você o seu próprio alimento. E o seu próprio veneno. Engula:

Mas você não vai embora. Você sabe que é como enxergar um pangaré subindo devagar uma ladeira: o carroceiro dá chicotadas no cavalo, ele tem família para alimentar, vive de vender papelão e garrafas que encontrar pelo caminho. Nada do que se disser ou fazer mudará o fato de que ele é tão magro quanto o cavalo, de que ele parece estar ali desde sempre, de que ele continuará ali para sempre. Suas intenções são as melhores, você quer apenas dizer ao sujeito que o procedimento não está correto: você diz, ele ouve, ele concorda, e no minuto seguinte você está em casa, e ele está na rua, e ele volta a chicotear o cavalo ou não, e ninguém nunca saberá (LAUB, 2004, p. 33).

Não há mais sucos, tampouco amendoins. É duvidoso. Só existe agora o seu pangaré cansado, esperando ao lado do lixo algo que sirva como consolo, como recompensa pelo caminhar asfáltico.

Traumático não é ele estar bem ali, parado, é ele ter nascido. E sobrevivido de todas e de cada uma das vezes e formas. Ter sobrevivido de toda e qualquer forma e estar, no estandarte, para contar. Rebobinar com caneta ou com os próprios

dedos antes de devolver a fita ao mundo. Sem rebobinar você pode até devolver, porém, pagará uma certa multa. Volte e coloque o dedo dentro da ferida. Você mesmo, aqui ninguém fará isso por você, a tarefa é sua.

O seu pangaré nem interessa tanto, interessa você. Você e a sua memória. Você e o seu tempo: “Só que você, e você é quem interessa na história toda – você passará a se lembrar da cena” (LAUB, 2004, p. 34).

A própria vivência desse tempo é traumática. A entender: reunir os próprios fragmentos da própria existência para montar o quê? Um ser que é do mundo e está no mundo a procura de uma totalidade infundável. Em busca do tempo que já foi perdido.

O tempo está perdido, mas a ilusão de estar frente a frente com ele, na memória, além de ser a ressurreição do trauma, além de ser a possibilidade do reencontro e do entendimento, é a perfeita redenção, o suspiro aliviado (mesmo que reticente) frente ao que restou. O alívio frente aos destroços e aos escombros. O progresso da explosão.

Progresso, aqui, não é a reconstrução dos cacos para tornar tudo que foi em tudo o que é, da mesma forma que era. Progresso, aqui, é a destruição, é caminhar aliviado em cima dos tijolos desmontados e do cimento empoeirado. Progresso, aqui, é torcer o pé em um resto de parede, tropeçar naquilo que é, que um dia foi e que sempre será seu.

Render-se ao que restou é uma forma de olhar para traz no imediato e seguir adiante, ferido, adiante. Render-se é a própria redenção, o alívio da redenção, o suspiro da redenção.

Na montagem do quebra-cabeça das memórias dos outros e do eu há um detalhe, há uma condição, uma tarefa que só pode ser cumprida por você mesmo, pois é a sua história.

Foi assim que aconteceu. Há apenas uma condição: para remontar o quadro é necessário juntar alguns caracteres, aqui e ali, e não esquecer: se é escravo do tempo.

[...] O que eu estava tentando fazer, e talvez o que todos os escritores tentam fazer, se é que sei alguma coisa neste mundo, era combater ficção com ficção.

Karl Ove Knausgard – Minha Luta 1 – A morte do pai.

CAPÍTULO II - A ÁGUA

“É preciso que eu me apresente?”

Michel Laub – Longe da Água

Após desenvolvermos a revisão da literatura acerca dos temas centrais que transcorrem em nosso estudo, passamos a um diferente fluxo de análise do *corpus* dessa pesquisa. Para iniciar esse fluxo, utilizaremos as abordagens de Gaston Bachelard (1997/2008) acerca da água, do espaço e dos aspectos que tangem a margem entre ficção e realidade, e também para justificar a escolha do gênero textual que será utilizado nessa etapa do estudo. Isso quer dizer que a análise propriamente da obra se dará através de um texto literário, a fim de tentar explicitar o jogo ficcional presente na obra selecionada para este trabalho. Tentaremos formalizar, aqui, o que James Wood chama de vida animada:

O realismo, visto em termos amplos como veracidade em relação às coisas como são, não pode ser mera verossimilhança, não pode ser meramente parecido ou igual à vida; há de ser o que devo chamar de vida animada [*liveness*]: a vida na página, a vida que ganha uma nova vida graças à mais elevada capacidade artística. E não pode ser um gênero; pelo contrário, ela faz com que as outras formas de ficção pareçam gêneros. Pois esse tipo de realismo – a vida animada – é a origem (2012, p. 198).

O gênero textual narrativa ficcional foi escolhido por acreditarmos ser pertinente nesse momento, na medida em que um texto literário seria melhor abordado por meio de outro texto literário, através de uma “narrativa da narrativa”, tentando causar um “efeito de real”. Dessa forma, passagens da obra **Longe da**

água serão citadas, de modo que “comprovem” o texto ficcional criado aqui. Texto ficcional, esse, que emerge e submerge da água:

Desse modo a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa. Uma poética da água, apesar da variedade de seus espetáculos, tem a garantia de uma unidade (BACHELARD, 1997, p. 17).

É na invenção de uma narrativa ficcional aparentemente organizada sob a forma de um romance tradicional, que o escritor gaúcho Michel Laub compõe a engenhosidade artístico-literária de **Longe da água**.

Essa engenhosidade não está submetida de modo absoluto à matéria de composição da história que se narra, justamente, porque o modo de narrar emerge com igual força e tamanho aos olhos do leitor que se coloca diante da obra. Isso porque o procedimento de uso das instâncias do romance, como, por exemplo, o narrador em primeira pessoa, aparece também modificado a partir de um processo enunciativo em que o seu próprio discurso não é mais dedicado única e exclusivamente ao relato do percurso e dos conflitos das personagens em seus universos de vida.

O que, também, se coloca em cena no livro **Longe da água** é a explicitação do jogo ficcional entre autor, narrador, personagens e os supostos leitores (leitores ideais) dessa narrativa. Significa, então, afirmar que os desafios da criação ficcional no momento de fabulação do autor, igualmente, figuram no processo de composição daquilo que se narra e que, em última instância, constitui o próprio livro **Longe da água**. Ademais, a forma narrativa é o processo de experimentação do contar uma história ficcional a partir da elaboração de vida de um narrador e da das personagens que compõem o universo diante do qual o leitor se depara.

No presente da narrativa, o narrador – agora com quase trinta anos, morando em São Paulo – vive um período de fragilidade psicológica. Além da história da amizade com Jaime, que vai sendo descrita de forma oblíqua e alusiva, o narrador rememora a rotina opressiva dos tempos de colégio. Volta também às lembranças de Laura, ex-namorada de Jaime, por quem se sentia atraído – e que desempenhará papel fundamental na sua vida adulta. “Nada pode ser tão banal, mas não é bem disso que estamos falando” (LAUB, 2004, p. 9). Esse é o trecho que abre o romance e ele é o estopim de como toda a narração será apresentada: depois do mote inicial – uma relação de amizade e um breve namoro de verão – segue-se o relato de uma formação intelectual e afetiva, aos trancos (por meio do abalo, do solavanco, do choque):

Eu ficava imaginando se para Laura era assim também, a rotina sem tirar nem pôr, você chega à sala de aula atrasado e senta próximo à parede, você se queixa de que tudo é aborrecido e faz gracinhas no momento certo: mais um pouco e já é sexta-feira, e na sexta-feira eu deveria estar junto com os outros, e minha calça deveria ser um número maior, e no bolso deveria haver dinheiro para um lanche, e já quase de manhã eu deveria comer um cachorro-quente, o último recurso, a última tentativa de não passar mal, de não chegar em casa e pôr pra fora aquele aquário de bebida doce, barata, rancorosa (LAUB, 2004, p. 57-58).

Aos poucos, por trás da leveza narrativa e do encadeamento fluente das memórias da personagem protagonista, há um discurso intenso e revelador acerca da tentativa de superação e da transformação de alguns acontecimentos durante a passagem da adolescência para o mundo adulto: trauma, dor, medo e efeitos duradouros da perda e da culpa:

A *verdade* a que me refiro era de outra ordem. Era algo que estava além do que vivi no período em que tentei superar o trauma: o primeiro verão em Tramandaí depois do acidente, a temporada em que quase não fui à praia, em que não ir à praia era menos uma homenagem do que um temor que

crescia a cada vez que terminava de almoçar, a cada início de tarde em que entrar na água parecia sinônimo de perigo [...] (LAUB, 2004, p. 63-64).

O sujeito-protagonista, que não nos fornece o nome, inicia seu relato fundado nas suas primeiras experiências vividas na infância, mescladas à apresentação de hábitos e de rotinas das personagens que a rodeavam (esses hábitos e essas rotinas vão formando a personagem protagonista enquanto existência ficcional), além de exibir eventos focais da sua vida escolar (o período das férias, por exemplo), culminando no retrato da chegada tumultuada da adolescência e, depois, da fase adulta em termos de conflitos, dúvidas e de pressões que elas trazem consigo:

É comum falar dos efeitos da consciência, do entendimento mínimo de como funciona a engrenagem do mundo. A pergunta é se alguém que sofreu o impacto dessa engrenagem, por uma vez que fosse, conseguiria acreditar nos sintomas, nos sinais de que se pode ser como os outros, capaz de dedicar a vida aos motivos dos outros. Sendo mais um entre tantos, passando o resto dos anos sem precisar olhar para o lado, sem precisar contar as vítimas, submetendo-se com relativo sucesso ao trabalho, ao esporte, ao culto religioso, ao interesse público, aos vícios inofensivos, aos hobbies de tolerância, seria possível ficar em dia também com os compromissos de felicidade [...] (LAUB, 2004, p. 101).

Toda essa visão de mundo que vai se construindo na narração, o percurso da personagem no tempo e no espaço, ao que tudo indica, não resultaria em consequências drásticas. As experiências vão criando uma concatenação e uma atmosfera. Experiências essas que, por mais banais que possam parecer, irão, aos poucos, transformar-se em uma grande onda (material e simbólica) que o levará, na adolescência, com uma prancha de surfe embaixo do braço (mais por necessidade de afirmar-se como adolescente do que por vontade individualizada), para um pedaço

de praia escondida no meio de Albatroz, balneário do Rio Grande do Sul, em um sábado de inverno de ondas grandes e de correnteza forte.

Para uma garagem, menor do que parecia ser, - já que na infância tudo aparece em proporções maiores do que, em algum hoje, propriamente são - com a primeira amizade criada perto do mar, para as revistas com imagens de mulheres seminuas, para perguntas tímidas e sedutoras.

Um balde de água gelada jogado na vizinha que grita e o outro foge. Problemas na escola, brigas com professores, socos no estômago e a fuga. A prancha e as braçadas iniciantes. A morte do amigo no mar e a fuga. O arrependimento tardio e sem sentido. O tempo que passa. As escolhas que são feitas. O reencontro com o passado. Um passeio de carro. Um acidente. A morte. A loucura. A quarentena. A tragédia anunciando-se com todos os seus dentes e tridentes. O rosto da tragédia esperando logo adiante.

Quanto mais a personagem principal tenta fugir de situações traumáticas e fatais (a morte do melhor amigo no mar, a culpa pelo beijo em Laura, o acidente que culmina na morte de Laura), mais ela aproxima-se de um destino avisado, latente, pulsante (a culpa por não ter sido diferente, o fardo de não poder fazer nada diante dos fatos, a sobrevivência diante de tudo o que morre ao seu redor). Quanto mais corre em direção ao futuro, mais ela aproximar-se-á do presente da tragédia. Quanto mais o sujeito-protagonista conta-nos, conscientemente, da sua tragédia passada e do quanto engendrou uma transformação, mais ele aproxima-se do que o seu destino escolheu (o qual não irá mudar por força alguma, já que contra ele os desejos singulares não tem potência). O protagonista está perto demais para ficar longe.

A obra é dividida em quatro partes, **Longe, A Água, Mais Longe e Mais Água**, e a história alistada por ela está perto demais para ser esquecida pelo

narrador protagonista, perto demais para transformar-se em fuga na direção do esquecimento, ou da superação, perto demais para estar longe. A narrativa não fornece seu nome: “É preciso que eu me apresente? É preciso que explique porque remexo numa história tão antiga? meu nome não interessa [...]” (LAUB, 2004, p. 31); sabemos de sua história através do encadeamento de acontecimentos e de uma trajetória confusa, cheia de traumas e de situações mal resolvidas, as quais alcançarão a tragédia que vem se anunciando. É o trágico que vai ao passado com os pés fincados no presente: “[...] eu queria gritar por socorro, mas de nada adiantaria: a empregada agora recolhia as migalhas, e no apartamento estava tudo em ordem [...]” (LAUB, 2004, p.56).

A pertinência da problemática dessa obra está no paradoxo entre percurso e as experiências de um sujeito, e o tempo. Entre o que é escondido e o que é exposto: “[...] o que essas pessoas não entendem é que você não pode revelar o que elas realmente gostariam de saber” (LAUB, 2004, p.47). A carne viva por cima do osso duro. O núcleo problemático da obra está em como se dá essa crise, a tensão entre o “eu” e o tempo: “Amanhã é dia de voltar ao trabalho, e será que as coisas não são inevitáveis?” (LAUB, 2004, p. 68).

Portanto, ao se debruçar sobre a obra em questão é possível perceber um modelo narrativo que se vale das obsessões (mesmo que inconscientes):

Porque ela não tinha apenas relação com o acidente. Ela se referia também a um episódio doméstico, comezinho para a maioria das pessoas, até desprezível para quem não cultivava esse tipo de obsessão, mas que para mim embaralhou o que poderia ter se ajeitado (LAUB, 2004, p. 64).

Da dúvida, das lembranças doídas, da rememoração, do fardo da culpa: “[...] antes de tudo eu já me sentia culpado [...]” (LAUB, 2004, p. 115), dos questionamentos, da dúvida: “Se eu tivesse permanecido remando, se tivesse

tentado por dentro, talvez fosse até possível salvar Jaime [...]” (LAUB, 2004, p. 1007), da percepção de que há um trágico sem heroísmo algum quando se chega ao final (da narrativa e da vida) e que se configura nas minúcias do cotidiano, delineando, assim, personagens psicologicamente complexas:

[...] 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 mim era mais complexo: para mim não bastava apenas me 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 (LAUB, 2004, p. 115).

Complexidades, essas, de existências que, através do comportamento da narrativa, aparecem forjadas como aspecto banal, deixando escapar elementos tênues e que dão o tom da incerteza, da ambiguidade, do corte abrupto, do depois com sabor conhecido (a frustração do horizonte de expectativas):

Não é preciso nada disso para que, de um dia para o outro, longe da escola e dos fatos que poderiam justificar um alerta do gênero, surja outro tipo de desconfiança: digamos que você está à mesa de novo, desta vez concentrado na comida, e que na sua frente haja um cesto de pastéis e sua mãe pergunte se você prefere os de carne ou os de queijo. Você está com preguiça até de responder, a palavra *queijo* vira um desses dolorosos ritos de passagem, e então vem a segunda pergunta, viu como eles estão sequinhos? (LAUB, 2004, p.45).

O narrador de Laub recorre a um específico tipo de relato que amplifica esses pequenos atos a fim de tornar a sua própria queda traumática em um relato histórico – a história da sua vida, do seu corpo e da sua existência, ou seja, dar sentido ao insignificante. Esse relato se dá através do narrar a si mesmo para entender, o que Ricoeur denomina *Identidade Narrativa*:

[..] a ideia de identidade narrativa dá acesso a uma nova abordagem do conceito de ipseidade, que, sem a referência à identidade narrativa, é incapaz de desenvolver sua dialética específica, a da relação entre duas espécies de identidade, a identidade imutável do idem, do mesmo, e a identidade móvel do ipse, do si, considerada em sua condição histórica. (RICOEUR, 2006, p.116)

Esses pequenos atos do presente (por vezes banais e insignificantes) trarão consequências futuras ao melhor amigo de Jaime, ao se desdobrarem e ao serem retomados, evocando, então, certo fardo de consciência, observado nas ações excessivas, e ao mesmo tempo cansadas e incômodas, em termos de atitudes ou a falta delas, da personagem principal, sempre relatadas de forma extremamente descritiva e demorada, como todo rito de passagem é, mesmo que não sirva para nada:

Eu me acostumara à rotina da natação. Depois de treinar eu tomava banho. O vestiário tinha o piso de borracha preto e cheio de ventosas. Eu levava uma sacola com roupa seca. Eu pegava o ônibus na volta. Não é fácil acordar cedo quando está frio, não é fácil sair da cama sabendo que naquela manhã você cumprirá trinta piscinas, às vezes quarenta, às vezes *cinquenta*, e que esse esforço todo não servirá para nada se um dia não surgir a oportunidade. Eu sabia que me preparava era para isso, uma situação-limite, quem surfa no inverno não pode negar o risco, quem surfa no inverno não pode negar ajuda: quando Jaime gritou por socorro, eu imediatamente deitei na prancha. Eu estava sentado, e mudei de posição de chofre. Por um instante fiquei à deriva, então comecei a remar. O susto já fora assimilado, pelo menos o primeiro movimento, mas para quem olhasse de longe, como Jaime estava olhando, a visão já seria outra: para essa pessoa, as minhas pernas apareciam dobradas para cima. Para Jaime, eu apareci protegendo as pernas desde o início (LAUB, 2004, p. 106-107).

Mas a oportunidade surge. E é nesse ponto que se percebe a condição de um narrador que parte de um presente na direção de um passado, em busca de um motivo originário/de um passo em falso que possa justificar seus atos “do agora” e

que possa explicar toda a angústia “do hoje” e todo o processo doloroso e cheio de mágoas pelo qual se atravessou para se chegar “no aqui”, mesmo que o “aqui” já seja um lugar conhecido, de onde não se pode escapar:

[...] Alguém capaz de dizer uma frase como *a culpa não é sua* jamais saberia. O passado está ali, não há como se livrar dele, e mesmo assim as pessoas acham que podem distrair você: em sua inocência, nenhuma delas imagina que eu já poderia conhecer os atalhos quando saí daquele carro, quando por um instante cambaleei, o corpo pendido para o lado e o equilíbrio subitamente refeito, eu subitamente reposto (LAUB, 2004, p. 114-115).

O ato de utilizar a escrita como forma de confessar-se: “Até me constranjo em voltar no assunto, talvez seja um tanto monótono, um tanto infantil, mas é inevitável se me proponho agora a dar a minha versão” (LAUB, 20004, p. 94), ou de utilizar as palavras para dar voz ao que foi internalizado sem ser compreendido durante a trajetória de um indivíduo, é um processo de intercorrência para, talvez, melhor entender, ou até mesmo expurgar, aquilo que está no passado e que faz com que o presente seja desconfortável psicologicamente e enfadonho a nível de experimentar a experiência:

[...] a passagem do futuro ao passado cessa de constituir uma transição extrínseca, porque o ter-sido parece chamado pelo porvir e, em certo sentido, contido nele. Não existe reconhecimento em geral sem reconhecimento da dívida e de responsabilidade. [...] Pode-se então dizer, resumidamente: “Autenticamente por-vir é o ser-aí autenticamente tendo-sido”. Essa abreviação é a do retorno a si inerente a toda tomada de responsabilidade. Assim, o tendo-sido procede do porvir. (RICOEUR, 2010, p.117-118)

A busca por momentos originários passa por diversos outros momentos e, muitos desses são decisivos, outros enevoados, porém, todos dizem algo sobre as

lembranças que remontam a um quadro já disposto em pedaços (o sujeito, a vida do sujeito e a história do sujeito como um fragmento a procura de significação):

não há ninguém que escape disso, sempre há uma primeira vez, o dia em que sua vida toma rumos inesperados por causa de outra pessoa, em que os sentidos passam a ser outros, em que se torna um caminho sem volta, mesmo que seja o caminho torto, no qual a amizade se transforma em desconforto, e a admiração se transforma em inveja, e o resto que está dentro de você se transforma em rancor e em ódio e em vingança (LAUB, 2004, p. 104)

O narrador de **Longe da água** parte de um presente (a fase adulta do sujeito) em que ele (que é a personagem protagonista) tem um trabalho, tem uma vida supostamente estável; em que ele já passou por uma quarentena e por alguns deslizes emocionais; e rememora seu percurso existencial (desde a infância) em busca de algum entendimento, ou de alguma auto explicação, ou de perdão, ou, ainda, de uma justificativa, para tentar recompor-se de alguma coisa que, às vezes, nem ele sabe o que é: “Não só no aspecto externo eu poderia dizer que era outra pessoa. Eu começava a virar a página, a tardiamente aceitar que era necessário virá-la” (LAUB, 2004, p.100-101).

Quando tudo parece ir em direção ao futuro, tudo retoma o passado e seus sinais de ligação com o que começou lá na infância. E é na infância que tudo começa. É na infância que tudo é pela primeira vez. Para todas as personagens, as primeiras vezes foram na praia. Laura na praia, quando encontra Jaime: “Para Laura foi em Albatroz” (LAUB, 2004, p. 9). Jaime no mar e do mar: “E no meu caso também começou na praia” (LAUB, 2004, p.10). Em todos os casos, a praia, o mar, a água. O balde cheio de água jogado na vizinha aos gritos e a primeira fuga:

[...] enchi um balde até a borda e joguei inteiro sobre a vizinha. Lembro de tê-la ouvido gritando, ela não parava mais de gritar. A essa altura eu já estava correndo. O mais rápido que corri até hoje (LAUB, 2004, p. 12).

A fuga dos socos na escola e o deixar-se bater: “[...] estou disposto a ser chutado no chão, *quero ver quem será o primeiro*” (LAUB, 2004, p. 23). A fuga do desconhecido, do novo e do diferente: “[...] eu disse coisas a ele que só alguém com a minha idade na época é capaz de dizer” (LAUB, 2004, p. 24). A água que dá início a amizades fatais. A água repleta de cloro das braçadas iniciais em piscinas de pranchas iniciais:

Escolhi uma 5´08. Era um tanque de lavar roupa. Meu braço mal conseguia abraçá-la, eu caminharia até o mar com dificuldade, mas em poucos dias sabia que estaria acostumado. Meu pai comprou racks para o carro, amarrávamos a prancha com extensores, e já no verão seguinte, depois de ir para a praia no início de janeiro, e de passar dois meses treinando em espumões pastosos, a poucos metros da praia, a poucos metros dos banhistas e sabendo do ridículo da situação, pela primeira vez consegui ficar em pé sobre ela (LAUB, 2004, p. 37).

A água que leva Jaime para as redes de pesca e o devolve com uma gosma saindo da boca morta. A água que estará lá para sempre, em forma de mar salgado, grudento e testemunha do que não existe mais:

Na água, a vitória é mais rara, mais perigosa, mais meritória que no vento. O nadador conquista um elemento mais estranho à sua natureza. O jovem nadador é um herói precoce. [...] os primeiros exercícios do nadador ensinam um medo superado (BACHELARD, 1997, p. 169).

A água que chove, que escorre, que evapora, que vira onda e que rebate nela mesma. A água e mais água. A água de longe e a água de perto. A água doce

e a água salgada. A água que tira o sal da pele, a água que lava. A água que leva a vida e que traz a morte.

O ato de confessar-se dá o tom da narrativa:

A resistência na água você pega aos poucos. A natação ajuda, claro, mas nem tudo se resolve na incubadora. Eu explicava isso para Laura, e mais eu não seria capaz, porque ninguém está livre numa hora dessas: eu só tinha esse consolo a oferecer, essas atenuantes para me justificar, porque a sequência era um relato de confissão (LAUB, 2004, p. 51).

O remexer em uma história antiga e de gosto amargo. O narrador fornece, aos leitores, dados escassos sobre si através de um funcionamento memorialístico de seu passado infantil e de seu passado adolescente, até chegar ao mesmo gosto, na fase adulta:

Há o momento em que a dúvida volta. No início da quarentena eu já entendia: é como se viesse junto com a respiração, um gosto antigo que você imediatamente sabe qual é. Você sabe o que ele significa, o tamanho da batalha para deixá-lo para trás de novo, uma batalha silenciosa, cheia de movimentos sem nexos (LAUB, 2004, p. 114).

Os episódios de vida vão e voltam, os acontecimentos começam, não terminam e em seguida são retomados. Há um receio com as palavras e com o estar em frente ao mar. Um receio de correnteza. Há a correnteza e há correntes de água e de amarras. Há o medo: “O medo é aqui o próprio ser. Então, para onde fugir, onde se refugiar? Para que exterior poderíamos fugir? Em que asilo poderíamos refugiar-nos? O espaço é apenas um “horível exterior-interior”” (BACHELARD, 2008, p.221). Há um medo recorrente, há uma dúvida recorrente, há um tempo recorrente, há uma culpa recorrente (os episódios recorrentes da vida

e os acontecimentos que começam e não têm um fim e que, logo retornam ao palco da vida). Correnteza de mar e de depois.

Longe, A água, Mais Longe, Mais Água. Mais água para lavar o testemunho imundo das mãos. Laura faz terapia, o narrador não:

Ela fez terapia. Ela não passou pelo que eu passei. Não chegou nem perto, e não há o que discutir sobre isso: não tenho dúvida que ainda aos quinze anos Laura se deu conta do que significaria remoer o que já estava feito. Entre ela e Jaime houve apenas um namoro de verão, passageiro como todo namoro de verão, nunca ouvi falar de um namoro de verão que resistisse às primeiras semanas de distância, aos primeiros meses, ao primeiro semestre – Laura tinha todas essas atenuantes, e talvez por isso tenha sido uma trajetória menos tortuosa do que a que acabei tendo. Laura andou para a frente, talvez até pudesse rir do que aconteceu. Não é assim que se diz? Você ri do que aconteceu? (LAUB, 2004, p.91).

E o que o narrador parece ceder aos leitores é esse processo analítico a que se submete para dar início ao entendimento de sua trajetória ao longo da vida e para encontrar um sentido para isso: “Eu tinha consciência na hora. Quando levantei a perna e remei em Albatroz eu talvez não soubesse, mas agora não havia como não saber” (LAUB, 2004, p.115).

Esse procedimento de relato (de um itinerário de vida pautado no resgate do passado na tentativa de compreender o próprio percurso existencial) é apresentado aos leitores da seguinte forma pelo narrador protagonista:

Eu estou novamente triste porque chegou a hora de mostrar que a história não termina assim. Que há sempre um retorno, eu percebi já no início da quarentena, quando deixou de parecer um disparate juntar as lembranças desses dias em São Paulo com os longínquos dias em Albatroz. É por isso que faço o relato. É por isso que eu trouxe Albatroz à tona, que a transformei no ponto de partida da minha versão, o lugar onde eu entro na fila, na espera dos que precisam algum dia, perante algum tipo de juízo, diante de algum tipo de pergunta, definir-se de alguma maneira (LAUB, 2004, p. 102).

Há sempre um retorno. Mesmo que a personagem já esteja convencida de que, abaixo de seus passos, um caminho já foi traçado; mesmo que a personagem tenha consciência, no presente da narrativa, dos caminhos que percorreu na sua jornada, mesmo que no agora a personagem esteja fixa no presente vendo uma repetição de fatos e fatos distorcidos girarem ao seu redor: ainda não acabou, há algo mais, e os eventos são sempre familiares:

Você junta essas duas lembranças agora, nem é tão difícil para quem passou tanto tempo ouvindo falar delas, e é claro que vai encontrar o que há de mais próximo disso – de uma definição que diz respeito a mim, não a nenhum dos outros envolvidos, e que por isso dá a este caso o horror de sua familiaridade (LAUB, 2004, p. 102).

E não acaba. E, então a água vingá-se. A água que compensa e que traz a recompensa. Em uma tentativa de se distanciar do que até àquele agora havia levado tudo, a água, o sujeito-narrador dá pistas do que aqui sugerimos como uma tentativa fracassada de fugir da água e de tudo de simbólico que essa água e o perigo que essa água possa representar. Salva-se da água, fugir da água, não do testemunho imundo:

As pernas estavam levantadas, e eu agira assim para fugir do perigo. As pernas estavam a salvo, e se elas continuavam nessa posição era porque eu continuava em trajetória de fuga. A cada braçada que eu dava, a cada vez que a mão afundava, a cada vez que a mão invadia o território de onde as pernas instintivamente haviam escapado, eu tinha medo de tocar na corda da rede. Ou na malha da 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 também. Se eu tivesse permanecido remando, se tivesse tentando por dentro, talvez fosse até possível salvar Jaime. Eu nunca saberei ao certo, mas o importante foi a decisão da hora, a decisão a que Jaime assistiu enquanto olhava para mim: o importante é que tive medo de chegar perto da rede. De que meu amigo se agarrasse a mim por desespero. De que por desespero não me deixasse ir embora. E de que por desespero eu afundasse junto (LAUB, 2004, p. 107-108).

Mas a água não sai. E a água afunda. E se por desespero se corre para não afundar, a água retorna. Onda. A água que leva Jaime e que traz Laura. Que lava Laura e que leva Jaime. Que lava. Mas que não limpa. Leva a vida adiante; em direção ao redemoinho dos reencontros. A água chama: “O apelo da água exige de certa forma uma doação total, uma doação íntima. A água quer um habitante ela chama como uma pátria” (BACHELARD, 1997, p.171). A água da chuva que testemunhou o último e derradeiro acidente que levou Laura. A culpa aquosa que leva e que lava tudo. A água que liberta. A água que amedronta. A água que afaga e afoga. Água que suja. Água que é rito e ritual de passagem:

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em morte horizontal. [...] a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1997, p. 7).

A queda. A água que cai e corre horizontal. E é em um dia de chuva que a água cai em tom de vingança: “[...] nós estávamos cruzando a Brigadeiro Luís Antônio, nós estávamos no percurso certo, nós fizemos tudo certo mas não olhamos para a esquerda, e era da esquerda que vinha o outro carro” (LAUB, 2004, p. 111).

A água é presente desde o título da obra. Estar longe da água talvez fosse necessário. Estar longe da água talvez tivesse poupado o narrador-personagem de alguns estragos. A água, da qual se deve permanecer longe, está também na epígrafe, elemento paratextual e de suma importância, já que, antes mesmo de conhecermos o relato que segue, de **Longe da Água**, nos é fornecido uma espécie

de aviso: “*LADY M.: Agora vai e busca água e lava este testemunho imundo de suas mãos*” (William Shakespeare, *Macbeth*).

A epígrafe de Shakespeare (*Macbeth*) trata-se da fala da esposa do protagonista, cúmplice do assassinato que ele cometeu a fim de subir ao poder – matou o rei Duncan, que o tinha como homem de confiança e que o promovera a um cargo superior.

Na obra de Laub, o protagonista-narrador é testemunha da morte de seu melhor amigo, Jaime: “Eu poderia ficar preso ali [...] isso influenciou na minha decisão de sair da água também.” (LAUB, 2004, p. 107); “O que eu sentia em relação a Jaime [...] a admiração se transforma em inveja [...] Jaime me olhou: [...] como se por intuição ele adivinhasse o que significaria depender de mim ali, no mar de Albatroz” (LAUB, 2004, p.104).

Porém, o testemunho imundo não pode ser lavado das mãos. Não há como evitar. Está ali. Laura está morta e tudo o que resta é o relato. É o único que o narrador pode fazer:

[...] apesar do cuidado, não houve como evitar o desfecho. Eu fui junto na ambulância, eu não sentia dor nem medo, e depois de ter ido em direção ao setor de emergência, e ter esperado no corredor, e ter conversado com o médico, e ter recebido as notícias, e ter ido para casa, e não ter mais saído de casa, e ter passado esta quarentena da forma como já estou farto de relatar – depois de tudo, eu acho que é o mínimo que posso fazer. É o mínimo que devo a Laura. Ainda na ambulância eu sabia que sobrevivera por milagre. Como Laura não teve a mesma sorte, esse mínimo parece ser o que resta (LAUB, 2004, p, 113).

A composição do relato por via da reconstituição do passado faz-nos perceber que esse sujeito, apesar de dominar os fatos que ocorreram no “antes”, “você apenas sente, é uma espécie de dever, e só depois trata de alinhar as peças para entender esse sentimento ou justificá-lo numa esfera intelectual, ou emocional,

ou moral” (LAUB, 2004, p. 115), sente-se insatisfeito com a sua atual não plenitude na vida, com as recaídas em algum momento do dia em que se flagra trancado e sem ação, e com o descontrole de seus sentimentos:

Durante a quarentena eu tentei identificar em qual desses momentos aconteceu a recaída: não estou falando de saudade, de uma justificativa lírica como as de quem vive no exílio, mas de um processo bem menos nobre e grandioso e autocomplacente. Eu seguia cumprindo as missões da editora, a conversa continuava igual, e enquanto eu ouvia a conversa era cada vez mais difícil sentir o efeito da euforia: era cada vez mais difícil que o alívio das primeiras doses durasse enquanto eles me subornavam com mais ponderação, com ainda mais cortesia e amizade. Naqueles almoços e jantares e viagens e tributos, durante o resto do tempo em que eu encontrava muita gente, e falava no telefone com muita gente, e recebia e era afável e lidava de forma produtiva com toda essa gente, durante o resto do tempo eu estava sozinho (LAUB, 2004, p. 81).

Por essa razão, sobrevivente, mais uma vez, e sempre, ele busca na rememoração uma forma de compreender os fatos e os acontecimentos que tomaram as rédeas do seu destino, conduzindo e influenciando a sua existência no mundo, o que nos leva a verificar que esse sujeito que narra não teve controle em momento algum, das suas circunstâncias vividas, pois elas sempre lhe foram impostas pelo que podemos chamar de destino:

[...] Não é fácil admitir, há entraves de toda ordem para que você aceite nomear com todas as letras o que está na sua frente, como estava na minha frente quando Jaime me olhou: era como se naquele momento ele soubesse, como se por intuição ele adivinhasse o que significaria depender de mim ali, no mar de Albatroz. Na hora foi muito rápido, e é claro que não tive tempo de me dar conta, mas à medida que os anos passaram, e a morte de Jaime se consolidou da forma como se consolidou, à medida que o tempo correu e eu percebi o que significavam essas dúvidas. Eu percebi a dimensão das consequências, como elas de alguma maneira justificavam o que veio a seguir, o fato de eu beijar Laura, de transformá-la na pessoa mais importante de todas, e de voltar a procura-la como forma de reparar isso tudo (LAUB, 2004, p. 104-105).

E as consequências você já sabe. As consequências do que vem a seguir são provas finais em que você, mais uma vez, reprova, porém, sai delas ileso. Sai vivo. Você sempre sobrevive às adversidades. Você é livre, não é? Você sai do casulo, coloca o braço todo pra fora contra o vento que podia muito bem ser liberdade, mas é uma liberdade dolorida em sinfonia. Sintoma. Toda uma cadeia semântica sintática de palavras. Toda uma tática de permanecer imóvel. Móvel dentro dessa velocidade que mistura as cores, os fatos, os dedos. É preciso força para sair dessa mobilidade estática. Estéril. Força nos dedos para que permaneçam parados contra o vento. É preciso correr para encontrar a paz:

Em certas horas, a poesia propaga ondas de tranquilidade. À força de ser imaginada, a paz institui-se como uma emergência do ser, como um valor que domina apesar dos estados subalternos do ser, apesar de um mundo conturbado. A imensidão foi ampliada pela contemplação. E a atitude contemplativa é um valor humano tão grande que confere imensidão a que um psicólogo teria toda a razão em declarar efêmera e particular. [...] é preciso vivê-las em sua imensidão poética (BACHELARD, 2008, P. 214).

Essa visão de liberdade que é estar dentro da velocidade imóvel e ritmada. Dolorida essa liberdade porque é presa. Percorre estradas vazias de gente e de sentido. E você sobrevive. Você é a atração, você é o aleijão:

Agora é a sua vez no picadeiro. Quem está em volta não quer saber de um elefante cansado ou de um bando de malabaristas. Isso eles têm todo dia: eles querem é saber de você. Eles querem é o sei aleijão. O fato de você escondê-lo só aumenta a curiosidade, só aumenta a recompensa para quem conseguir furar o bloqueio, então você trata de enganá-los, você só tira a máscara até a metade. Eu dizia para Laura naquelas conversas: há coisas que ninguém precisa saber. Você está sozinho nesta hora, e este é um direito seu: você conta a história como quiser, e é legítimo se preservar um pouco porque ninguém mais se dará ao trabalho (LAUB, 2004, p. 48-49).

Você sai desse circo com o corpo um pouco para o lado, cambaleando palavras e memórias, mas sai. Sobrevive às provas e está frente a frente com latarias estilhaçadas e cheirando zinabre, ferrugem, sangue. Você é adulto e sabe lidar com consequências, não sabe? Você sobreviveu e agora você pode até contar o que aconteceu. Você receberá aplausos estridentes e seu expectador sairá do circo recomposto, admirado. Mão no peito, dentes à mostra. O olho brilha fogo lá dentro. Ainda bem que foi com você. Nessas horas todo mundo ama agarrar na morte pra se livrar dela. Você está aí e eu aqui, vivo, veja que lástima de suspiro aliviado. Grande farsa. Mentirinha. Eu aqui, você aí.

A vez no picadeiro é o completo contrário do que acontece em um acidente entre dois carros que vêm em alta velocidade em ruas que se cruzam e eles batem. Você presencia um acidente, uma coincidência louca e você está envolvido em um acidente, você entra no acidente no momento em que os carros se batem e aí as coisas discorrem.

Você participou de um acidente, deu errado, você de repente se envolveu nisso, está dentro do acidente quando ele já está, a batida é o grande acontecimento do acidente, não há muito o que ver, pois tudo acontece naquele exato momento. Não houve como ver nada antes porque o antes é já estar ali. Não vi. E pronto. Bateu:

Mais detalhes: depois sentávamos na grama. Era um pouco úmido, você sente o espaço ampliado entre o verde opaco das árvores. Eu tirava os tênis, as pernas ficam ocas de cansaço, dá pra sentir o nódulo e a fibra e o tendão: fiz isso por muito tempo, Laura ao meu lado e no mesmo estado, até que num daqueles domingos, quando a energia já voltara, quando já havíamos nos recomposto e ido até o estacionamento e apanhado o carro para voltar distraídos – até que num daqueles domingos eu o fiz pela última vez (LAUB, 2004, p. 110).

Não. Aqui o acidente é aquele em que os dois carros vêm em alta velocidade em ruas que se cruzam e você vê de longe que os carros vão bater. Que não haverá tempo de frearem ou de desviarem. Qualquer manobra será quase uma piada contra isso que vem vindo. Aí, ó. O acidente, é claro, ocorrerá:

Lembro da primeira vez que atravesssei uma das pontes, era madrugada e eu pegava o desvio errado no Bom Retiro: lá de cima você vê as pistas da Marginal, há os carros mas a impressão geral é de vazio, o desalento escuro do rio e da paisagem contraditoriamente deserta. O charco nessa hora é um imenso plano contra as luzes dos morros a quilômetros de distância – em algum lugar haveria uma saída, mas na época eu não conhecia os macetes. Na época, a impressão era que eu estava me afastando em demasia, que eu acabaria numa daquelas arapucas de vielas e botecos, de que me caberia o papel de presa, e talvez eu não estivesse exagerando (LAUB, 2004, p. 110).

Você olha para os movimentos que fazem os dois carros vindo em velocidade alta nas ruas que se cruzam e percebe: já era. Você há um tempo, certamente só seu, sabe que não haverá o que fazer ali: “na hora em que aconteceu, e disso é impossível esquecer, a cena continuará fresca não importa quantos anos passem” (LAUB, 2004, p. 52).

Você, que estava ao lado do motorista, viu que não haveria como fazer qualquer coisa que fosse, até pressionou o pé sobre o tapete do carro na tentativa de frear, - a cabeça sempre acha que pode tentar mandar esse estímulo para o corpo porque o corpo quase sempre segue os estímulos que a cabeça manda, só que nem sempre a cabeça manda um estímulo possível de o corpo concretizar, já que o mundo - e quem está no mundo - continua aí fora, desenrolando - escorregou o pé no tapete do carro, o tapete saiu do lugar, você segurou na porta, encostou o corpo com força no banco do carro e não há mais nada a fazer ali, só as velocidades que parecem estáticas no tempo e a batida que logo virá. Não há saída e você vê

que não há nenhum tipo de saída. A saída é beco, arapuca, e você é a presa e mordeu a isca direitinho:

Laura disse, cuidado. Antes do choque, foi a última palavra que ouvi. Depois foi o barulho: é incrível o barulho que faz, um trovão dentro da cápsula, parece que uma bomba explodiu no encosto e tirou todas as molas do lugar. A cena seguinte sou eu na ambulância, a sirene num ruído abafado, como se estivesse em volume baixo. Mais tarde eu saberia que nada é como parece: o carro ficou destruído, mas não como eu imaginara (LAUB, 2004, p. 112).

Você vê o acidente vindo em sua direção. Os carros vão se bater e o que é que eu estou fazendo aqui? Cuidado! E aí os carros, enfim, se batem. Os dois, nas ruas que se cruzam. Quase um concerto sem conserto. A dança da sacola na rua de tráfego asfaltado, o voo da sacola dentro do vento, a dança da sacola sendo violentada, o pedaço de plástico que voa sem maestro.

Até que o vento se dissipa um pouco, cruza outros nortes, e a sacola perde força e cai. A beleza da sacola teimando em cair é bela para o expectador, mas não deixa de ser, e sempre é, uma queda. Aí os carros, enfim, se batem. É o fim daquilo que você já tinha visto antes mesmo de começar a sacudir dentro da lataria:

A velocidade em que ele dirigia é um cálculo que se pode fazer: pela força do impacto, você pode ter uma ideia aproximada. Li tanto sobre essas coisas, ouvi tantos relatos durante a quarentena, foram tantas as pessoas que me falaram sobre a força de vontade durante o primeiro período, sobre gente em situação como a minha, gente que voltou a sentir alegria, que voltou a sorrir e viver e sonhar – li e ouvi tanto sobre isso, que poderia dar todos os detalhes: a rua que para, os pedestres que se aproximam, a ambulância que chega rápido (LAUB, 2004, p. 113)

O limite foi ultrapassado. Os quilômetros contados pelas placas de sinalização deixam você exatamente onde você já sabia que iria parar. Ao que tudo

parece, você não pode dizer, tecnicamente, que não foi *avisado*. Faltam dez. faltam cinco. Não falta mais nada. Falta tudo.

Você olha de fora - mesmo que não haja uma maneira de estar fora, a bolha é extensa – e vê o funcionamento da coisa. Faz bastante sentido dessa vez. Você olha ao redor, as sirenes ascendendo automaticamente, os reflexos distorcidos, o susto em cada rosto e em cada expressão. Buzinas e alarmes. O universo que se constituiu ali caminha em câmera lenta e foco está em você. As cores variam dentro do espectro óptico visível do vermelho e do amarelo e giram flexíveis.

Você olha sabendo que nem uma retroescavadeira seria capaz de vir e juntar todo o ferro retorcido e o gosto amargo e rancoroso do que você pode nomear, a partir de agora, de desfecho:

Há prontos-socorros mais equipados que outros. Há prontos-socorros com serviço impecável. Eu posso dar todos os detalhes, se não fui claro ainda, mas não é para isso que me propus a falar. Me propus a falar porque apesar do cuidado, da maneira como procederam o socorro, os aparelhos para o caso de choque cardíaco, a maca com imobilizador para o caso de lesão na coluna – porque, apesar do cuidado, não houve como evitar o desfecho (LAUB, 2004, p. 113).

Há a dúvida, recorrente, pois os fatos voltam – e (re)voltam e se voltam – à memória e tudo o que é construído na memória. Há os avisos, você até os ouve e os vê. É inútil lutar. Não é *engraçado*? É até engraçado. Você logo sabe que se anuncia uma tragédia e em algum momento nada voltará ao mesmo lugar depois do rodopio violento. A voz que fala, engraçado, parece dizer, sorrindo, muito prazer, mas fui eu quem quebrou seu coração:

Não conheci o outro motorista. Me disseram quem é, a profissão que exerce, mas eu jamais quis vê-lo. Ele não se negou ao socorro, não se negou a fazer teste alcoólico, não houve nada que o responsabilizasse além do fato de ter cruzado o sinal vermelho (LAUB, 2004, p. 112).

Espere, você tem o dom de encontrar-se com os problemas. Você, digamos, os procura. Você está indo ao encontro deles e logo irá bater. Você bate. Você cai como água das nuvens pesadas, pretas e roxas. Você sobrevive e tem algo a contar, e o que você tem a contar não poderia ter sido diferente do que é:

O entendimento sobre o que o acidente de Jaime significava, como eu disse, só fui ter anos depois. Já o entendimento sobre o acidente de Laura eu tive desde logo: bastava partir da experiência, agora você não é mais criança, agora você já sabe onde está pisando e onde eventualmente vai pisar (LAUB, 2004, p. 115).

Com detalhes, é você ali, batendo contra o paredão. Barragem onde a água ricocheteia e você ali, enchendo o balde e esperando a hora de levantar-se, derramar e correr. Mar aberto e você ali, solto no azul imenso, pernas dobradas. Ele irá se cobrar de você. Onda na rebentação e você ali, solavanco de pureza. Você e sua trajetória cheia de desvios que desembocam no certo de sempre: “A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes” (BACHELARD, 1997, p. 9).

A tubulação interna jorra água direto da fonte. No processo de edificação é difícil encontrar falhas de metragem. Na arquitetura estrutural da sua construção, o projeto hidráulico está funcionando com perfeição:

[...] a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca com seu signo indelével as suas imagens, a água que é um órgão do mundo, um alimento dos fenômenos corredios, o elemento vegetante, o elemento lustrante, o corpo das lágrimas (BACHELARD, 1997, p. 12).

Essa é a sua última etapa e olhe no que você se transformou. Homem feito. Não há nada que possa ser reparado. Você precisa de entendimento? As respostas estão todas aí. A canastra está completa, alguém venceu. Quer entender-se consigo mesmo? Dolorosamente, racionalize. E se a água não serviu para lavar, que sirva de testemunho. Justifique-se para o mundo, você é um homem pronto, completo, não é assim que dizem?:

Dizem que isso encerra o processo. É a prova derradeira, a última etapa do longo caminho que explica no que você se transformou. Aqui estou, portanto, um exemplo de maturidade, um homem pronto e completo desde que ouvi o aviso de Laura – desde que ela disse cuidado, sem tirar as mãos do volante, sem tirar o pé do freio, e por uma fração de segundo ficamos entregues à nossa sorte (LAUB, 2004, p. 115).

Agora você está no mundo, a bolha aquosa e translúcida ao seu redor se expande, mas não deixa de ser bolha. Assim como a queda da sacola sustentada pelo vento é bela, mas, de qualquer maneira, não deixa de ser uma *queda*. Por mais que você suponha que o vento tomará outros rumos e a sacola, por ser leve, voará junto, ou então perderá suas forças e cairá, assistir a queda dela é sempre algo entre o real e o imaginário, entre a surpresa e a certeza. E depois, o caos e o *status quo* continuarão girando, com toda a calma do mundo, ao redor do sol:

A água é também um *tipo de destino*, não mais o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. [...] o ser humano tem o destino da água que corre (BACHELARD, 1997, p. 6-7).

Aqui está o mínimo que resta. Uma fração de um segundo que se solta do tempo, que desgruda dos ponteiros do relógio, que solta um grão a mais de areia

por um erro mecânico, um grão de areia que desce pela ampulheta grudado em outro e, ao fim do percurso dos grãos, faz alguma diferença.

Aqui está o mínimo que resta. O tempo (a areia) que escapou é o segundo em que você fica entregue à sua própria sorte. O tempo fica girando e girando no vazio até encontrar-se novamente com seu alvo. Há quem chame de sorte.

Aqui está o mínimo que resta. O relato. O mínimo, múltiplo e denominador comum de uma história: a própria história. A matéria da fabulação. É incrível como faz sentido. Não é como se fosse algo *novo*.

Dizem que o mínimo que resta pode ser o que encerra o processo. O longo processo. O longo processo que transformou você em quem você é. Não há nada de tão novo assim, você sai dali, da prova derradeira, da última etapa, da prova que prova que você está pronto para enfrentar qualquer adversidade que aparecer, vinda da terra ou do da água. Você tem os elementos:

Mais do que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa. Uma poética da água, apesar da variedade de seus espetáculos, tem a garantia de uma unidade [...] a *unidade de elemento*. Na falta dessa unidade de elemento, a imaginação material não é satisfeita e a imaginação formal não basta para ligar os traços díspares. A obra carece de vida porque carece de substância (BACHELARD, 1997, p. 17).

Diante de todo o espetáculo confuso, memorialístico, doloroso. Diante de todo o trauma do percurso, a água unifica, é o elemento que faltava. A água dá unidade à matéria, como um mundo aquático, um mundo dentro do mundo, o mundo de dentro: o útero do mundo. O mundo ao contrário, com suas leis e regras e dimensões, ligado não pela gravidade do ar, mas pela unidade da água.

O mundo submerso. O mundo lento, como a tentativa de correr dentro da água. Um mundo sem impactos: os movimentos lentos e quase ineficazes, o peso morto, o peso leve, o peso que não pesa. O mundo que imerge.

Volte. Respire.

Você sai disso tudo meio decidido, sabendo que logo irá voltar. Ou que algo irá voltar até encontrar você mais uma vez. Irá voltar porque precisa fechar alguma coisa, um ciclo, um papel. Irá voltar porque sempre se volta. E se retorna. E se regride. E isso seria o que chamam de *amadurecimento*? É isso que chamam de crescimento? Você ali, cambaleando e logo recomposto. Homem crescido. É isso que chamam de trajetória? Você pôde escolher?:

[...] a linguagem das água é uma realidade poética, que os regatos e os rios *sonorizam* com estranha fidelidade as paisagens mudas, que as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar, a falar, a repetir, e que há, em suma, uma continuidade entre a palavrada água e a palavra humana (BACHELARD, 1997, p. 17).

A água que nos ensina a falar e nos ensina que falar é repetir. Recontar. A água que nos ensina a correr, repetir caminhos sendo outro, repetir o mesmo curso sendo outro. A água que nos ensina que é no passar que transformamos a nós e a paisagem, mesmo sendo ainda os mesmos. A água repete.

Parece piada? Você volta porque essa terra ou esse asfalto enfadonho embaixo dos seus pés já anda gasto embaixo dos seus pés. Porque já não há nada pra ser explorado nela que sirva para trabalho, exaustão, serviço.

É tudo memória, é tudo construção. É tudo produto do medo, do rancor, da mágoa. É tudo construção. Só serve para ser a terra que insiste. A terra que perdura frente ao tempo que não destrói nada além do que não devia destruir.

Seu drama é aquático. Você é o maior aquífero não contabilizado na história geográfica do mundo. A terra que você pisa agora é a terra que se move dentro do rio, a terra movediça, mutante, dependente do tempo e das estações. A terra que você pisa pode se assombrar a qualquer instante e transformar-se em redemoinho. Liquidez.

Você assistiu a destruição, você estava lá. Você foi o maior expectador da sua própria dor. Você fica porque algo sempre prende. Tem dificuldade porque algo sempre fica. Fica porque, oh, algo sempre tem que ficar. Que seja você então. E não esqueça, jamais, de lavar muito bem as suas próprias mãos.

Volta. E esse vai-e-vem enche a cabeça de um sujeito a ponto de implodir. Uma sinfonia linda, daquelas que se pode seguir com os dedos. Não, não imagine um maestro orientando seus músicos a seguir um compasso. Imagine os dedos de uma mão de dedos finos para fora da janela de um carro na velocidade que é alta, nas proporções de uma estrada de chão. Uma estrada de chão de terra e pedras movediças com curvas e pedras movediças. O carro que derrapa na pista. Os dedos de uma das mãos para fora do vidro do carro. O vento fazendo força contra a mão que agora percorre essa estrada de chão de terra e pedregulho movediço. Logo chegaremos.

Mas agora você já está longe. Um pouco mais longe. Você é um pouco mais água. Leve?:

Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite. Para sonhar e poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade. A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável (BACHELARD, 1997, p. 10).

Uma gota e toda a água límpida se transforma. Uma gota apenas e toda a água toma outra cor e a cor toma diversos formatos, cria mundos, cria espectros de

cores, cria vidas e as confunde. Uma gota apenas e o todo se dissolve. Uma gota única e toda a imensidão aquática se tingem de outra vida e se transforma. Uma única gota para criar de novo.

Basta o pingar de uma gota de vermelho na água transparente e tudo se tingem, o tempo se tingem, a memória se tingem. O que era translúcido agora tem tom. O que era calmo agora faz onda, faz peso, faz redemoinho.

Daí em diante a água terá mais de uma forma, mais de um aspecto, independente do conteúdo que ela traz. Daí em diante toda vez que a palavra água for pronunciada, haverá diversos significados girando aos se redor.

Haverá uma espécie de vidro hermeticamente fechado para cada tipo de água. Água potável, água do mar, água suja, água calma, água doce, água perfumada, água potente, água violenta, água inutilizável, água.

Em algum momento a estante dos potes, em função do peso que sustenta, pode ruir, e mesmo o que estava hermeticamente lacrado irá quebrar-se na sua frente, ou você ouvirá o barulho de longe e ao verificar a situação, a água toda já estará espalhada por todos os chãos de todos os salões, misturando-se, enfim.

Ruína e leveza. Você desce do velocímetro parado no zero. A mão está dormente e fria. Um trem poderia cruzar por cima do dormente e fazer barulho de ferro no ferro e você não sentiria nada.

Aqui está o mínimo que resta. O mínimo multiplicador comum. Aqui está e é longe da água. É longe mais ainda contém água. Os potes outrora hermeticamente fechados continham água em seu interior e agora estão quebrados e restam cacos de vidro em alguns cantos.

A limpeza foi feita, os cacos foram em rolados em jornal para que você não se machuque com as pontas pontiagudas que restaram, mas, vez ou outra, o sol entra por alguma basculante emperrada e você vê, sem querer, brilhando no chão uma esfera ou um formato quadrangular. Você pega entre os dedos, pode ser que ainda esteja molhado entre a poeira ou entre o sal. Está entre seus dedos a

testemunha de você mesmo, a minúscula parte do que ativa e acelera a memória e ajuda o tempo a continuar.

A água. Longe. Mais longe. Mais água. É o mínimo que resta.

27.

Já chorei na estrada. Num hotel. Numa rodoviária. Numa livraria. No supermercado. No parque. Num depósito de peças. Num elevador. Num posto de gasolina. Num mirante em que se vê a cidade toda, mas ninguém podia me ver. No chuveiro, sentado sobre o ralo, enquanto a água quente se acumulava ao redor.

CAPÍTULO III - MAIS LONGE E MAIS ÁGUA

“Você acorda, e essa é a primeira tarefa”.

Michel Laub – Longe da Água

Esse capítulo, o último, apresentará a parte da pesquisa que expõe o resultado da interconexão entre o exercício de análise da materialidade literária de **Longe da Água** e o aparato teórico do nosso estudo, a fim de apresentar desdobramentos interpretativos decorrentes desse movimento. Tal dinâmica será esboçado de forma também *literária*, igualmente à parte anterior a esta, pois, como característico de um herói contemporâneo, a história, de alguma forma, busca a sua totalidade:

[...] reconhecimento no tempo e do reconhecimento diante de outrem, conexão que era implícita ao poder dizer, no momento da autodesignação em que uma história de vida é reunida sob um nome próprio que outrem pronunciou antes que ela fosse pronunciada pela boca daquele que é nomeado (RICOEUR, 2006, p. 265).

Busca por reconhecer-se, quando o abismo entre o homem e o mundo aumenta cada vez mais. O ápice da problemática do homem com o tempo. Percurso da própria ínfima existência. Remédio e veneno. Busca reconhecer-se em outro tempo. Rememora como alternativa para a situação. Rebobina o passado. Escreve como alternativa para reconhecer-se. A estaticidade do tempo presente. O movimento do passado. Lentidão e ação.

Reconhecer-se, portanto, seria a busca por um reconhecimento do tempo e um reconhecimento do outro, na medida em que se procura narrar para reconhecer, e esse narrar procura o tempo que foi e o tempo que é:

[...] Conjunto de estratégias temporais postas a serviço de uma concepção do tempo que, articulada inicialmente na ficção, pode além do mais constituir um paradigma para redescrever o tempo vivido e o tempo perdido [...] (RICOEUR, 2006, p.144).

É então que você acorda, sem saber se é imaginação ou matéria. Sem saber se é água ou sonho. Você sabe que o tempo presente é sufocante, é acabado, é determinado. Você sabe que o passado reside na dúvida, no inconcluso, no indeterminado. Você se conhece? Se reconhece?:

É nessa medida que a identidade pessoal, considerada em sua duração, pode ser definida como identidade narrativa, no cruzamento da coerência conferida pelo pôr em intriga com a discordância suscitada pelas peripécias da ação narrada (RICOEUR, 2006, p. 116).

Não. Você está longe e é água. E a união de longe e água não resulta em estar longe da água. Você ainda é água. Setenta por cento do corpo feito de água. Ou mais. Produto da água. É órgãos, é sangue, é pele, é entranhas, é tudo água. É reposição automática de água. Aquático. Tubulação. Eis a máquina perfeita, corpo humano. É tão *água*.

Água. Então está vivo. Então corre. E se corre, então a busca ainda não acabou. Então, suponha, você, que esse que cruza a história agora se chama Francisco. Vejamos. Francisco cruza por você e isso é violento, já entenderemos o porquê. Francisco cruza por você para mostrar como o tentar entender pode ser violento. Como reconhecer-se pode ser violento. Traumático. Francisco cruza por você para que vocês guardem uma cena juntos, pois essa cena se repetirá infinitamente. Vocês tomarão o remédio juntos. Vocês percorrerão o mesmo percurso. Vocês conhecerão o trauma juntos e pode ser que algo no meio disso faça

algum sentido. Vocês olharão a cena e reconhecerão o percurso. Traumático. Redenção. Horror e beleza.

É somente um experimento. É forma. Uma Experimentação da forma. Vejamos:

I. O Francisco entrou no galpão com o cabelo que tinha sido descolorido com uma água oxigenada em pó volume máximo pra depois ser pintado de vermelho-bronze. Relógio de lata dourada no pulso. A cara de louco. O sorriso do louco. O Francisco entrou no galpão sacudindo o cabelo, o relógio, a loucura e alguma coisa na mão. Do fundo não dava bem pra ver o que era, mas, supondo Francisco, logo se anunciaria uma tragédia e em algum momento nada voltará ao mesmo lugar depois do rodopio violento.

Se o Francisco fosse agora um adulto ele seria aquele que anda com a ponta de um cigarro de filtro vermelho equilibrado entre os lábios. Não deixa a fumaça entrar no olho nem no nariz e, se deixasse, faria de conta que não se importaria com isso. Chegava de jatinho, chegava de motoneta, chegava com uma Brigitte Bardott em preto e branco e cabelo ao vento no banco de trás. Daria uma volta pela cidade, se é que você pode chamar esse lugar de cidade.

Mas você pode imaginar como é uma cidade dessas. Deve conseguir imaginar como é que funciona uma coisa dessas: alguém vem de uma família tradicional, alguém nada de frente e de costas na piscina translúcida do dinheiro, alguém vai para o interior do estado, alguém abre (com pompa e estrelas no céu – e se não tiver estrelas no céu alguém manda instalar uma bem luminosa no topo de alguma coisa) uma empresa de mineração, de extração de ouro e cobre, alguém constrói uma cidade dentro de uma cidade, alguém privatiza um pedaço de terra e um punhado de pessoas frágeis, tem muitos funcionários que trabalham extraindo o cobre e o ouro, o ouro e o cobre. Uma porcentagem muito pequena de tudo o que se extrai o dia inteiro é jogada fora porque é rejeito e você sabe o que é que é o rejeito, não sabe? Rejeito sempre sobra e não há muito o que fazer com aquilo, então

rejeita, fazer o quê, não é mesmo? Rejeita. Tempos de abundância, dá até pra rejeitar. Alguém retira aquele monte de pedra de dentro de galerias subterrâneas e minas a céu aberto e daquilo tudo, pouco do pouco é minério e o resto é rejeito e o rejeito é jogado num lugar chamado rejeito no meio dos eucaliptos e ali não nasce mais nada porque natureza nenhuma é capaz de suportar tamanha carga. Agora você sabe como funciona essa cidade. Não sabe? É claro que sabe.

O funcionamento de uma coisa dessas é conhecido por grande parte da humanidade. Sabe? Sabe. E Francisco faz parte daquela parte da humanidade que não sabe. Francisco faz parte daquela parte que chamam de rejeito. Francisco é a parte que sobra.

II. Você convida pra entrar no carro e é claro que sim. Você dirige com o cuidado de quem tem a presa ao lado. Você diz vamos comigo e é claro que sim. Você conversa sobre alguma coisa no caminho porque, sim, você sabe que em instantes duas histórias irão se cruzar. Ninguém na rua e é claro que você não irá cruzar com ninguém mais na rua. É tarde. O rumo é outro. O turno também. Você diz que sim e é claro que sim.

I. Quando eu vi que o Francisco agarrava forte pelas pernas de uma pomba morta e caminhava a passos sorridentes, eu sorri com ele, reconheci de imediato a nossa mesma doença. É claro que alguém mandou o Francisco parar, outros correram, outras gritaram e tudo virou uma coisa só ao redor do Francisco que era mais uma bomba-relógio em formato de loucura miniatura. O corpo todo uma pomba-relógio. Pensei que não seria a pomba o pino que puxado explodiria tudo e então descansei. É claro que alguém pediu a pomba morta pro Francisco, estendendo a mão em um gesto entre o medo alegre e alguma outra confusão.

Nessas horas todo mundo ama agarrar na morte pra se livrar dela. Você está

aí e eu aqui, vivo, veja que lástima de suspiro aliviado. Grande farsa. Mentirinha. Eu aqui, você aí.

Que coincidência, não? Parece que isso já aconteceu antes.

E é claro que o Francisco não devolveu. Não devolve, meu. A olhada com o pescoço torcido de reprovação. E não devolveu. Eu não devolveria. O que tinha se transformado numa coisa só virou um borrão de galpão metálico e de Francisco no centro. As bordas girando ao redor do Francisco. Quase um quadro surrealista, não fosse pela pomba na mão dele ao invés de na boca de uma menina.

II. Você sabe. Já deve ter ouvido relatos assim. Esses relatos cheios de repetições. Esses relatos que se fazem repetidos mais pela necessidade de colocá-los pra fora do que pela beleza. Você já bebeu até mais tarde. Você já teve o cabelo mais curto. Você já se desculpou pelo atraso. Você já frequentou jantares inusitados e sem razão para acontecerem. Pediu o mesmo sabor de pizza de sempre. Você já aceitou algum convite sem saber até onde esse convite levaria. Você sabia até onde. Você já vestiu camisas brancas. Você já foi a festas cheias de adolescentes. Você sabe. Você nem precisa se esforçar muito pra lembrar se já sentiu vontade alguma vez. Esses jogos são conhecidos por grande parte da humanidade. Você tem noção do que vem depois das palavras pensadas.

Quando você demora seu olho no olho você sabe que tem uma presa. Quando olha do pé até a cabeça você sabe que tem uma presa. Quando se espreguiça tem uma presa. E você sabe que se espreguiçar é algo que pertence às manhãs, é algo que pertence à cama e não às três da tarde de uma segunda-feira de cachecóis rosa ou cinza. Você se espreguiça e mostra a pele arrepiada: presa. Quando lê em voz alta tem a presa. Quando caminha em direção ao sol tem uma presa e leva a presa junto. Quando se demora em despedida tem presa. Quando

serve café tem a presa. Quando dá as últimas duas tragadas do cigarro sem intervalo e enfia a bituca no cinzeiro tem a presa. Quando atende a porta de meias brancas e pantufas: você sabe, presa. Quando entrega uma folha branca para que você escreva com a sua letra: presa. Você escrever no papel: foi pego. Você aceitar o convite ao sol: foi pego. Você beber do café frio: foi pego. Escolher um livro na estante enquanto fala: tem a presa: Você olhar: foi pego. Você aceitar o tempo em que seus dedos foram tocados no momento em que entrega um cigarro: foi pego, sabe que foi pego, e vai continuar sendo pego.

I. Não foi como um balão de gás subindo até o céu. Não foi o voo da pomba da paz. Não foi a libertação do animal. Não foi a libertação do Francisco nem o fogo no céu de algum de nós. A cena é agora e o Francisco olhou pro teto de zinco nu do galpão e tocou a pomba morta pelas pernas até o topo. A queda da pomba foi assistida em câmera lenta até encostar no chão. O Francisco louco. O ouro. O cobre. O zinco. O Francisco agora sem a pomba. O ritmo desesperador de tudo. A pomba espatifada no chão até alguém juntar, levar pra longe e acalmar as histerias. O Francisco satisfeito. O Francisco sorrindo. O Francisco e a multidão do pavilhão de zinco. O Francisco e eu.

II. Você sabe que a cena se repetirá infinitamente, a intervalos longos, mas infinitamente, enquanto existirem carros e enquanto existirem encontros e enquanto existirem modelos com câmbio de cinco marchas ou seis e modelos com câmbio automático, embreagens mais leves ou direções hidráulicas ou na força mesmo e enquanto existir a palavra sim e as ofertas de você pode ir comigo, sim? Sim. Você sabe que a cena se repetirá enquanto estiver dividindo o mesmo carro, os bancos dianteiros, enquanto houver o carro, entrarão, e a cena se repetirá. Haverá o sorriso duplo de quem sabe do que já aconteceu ali naquela cena. De quem se lembra e

sempre se lembrará. A cena sempre um pouco medrosa. A cena sempre um pouco inquieta. A cena sempre parecendo um bocado desconfortável, mas camuflada de tudo bem e então tudo bem. A cena e você ali, que dirige e às vezes até olha para o lado. A cena e então você estaciona, tira o cinto, caso esteja com ele, e se despede. E o cabelo embarça quando saio pela porta. E os segundos demoram mais do que o necessário nesse a gente se vê através do vidro da porta do carro. O sol batendo na cara. Não dá pra fechar a porta e arrumar o cabelo. Não ao mesmo tempo. Eu tenho que escolher um só e escolho o despedir. Sorrio com a desordem do cabelo e de dentro. E você dentro do carro, assiste a rua sendo atravessada em câmera lenta. O portão abre, você se despede por trás do vidro de dentro do carro estacionado. Sorri, liga o carro novamente e se despede. E eu penso que se era apenas uma carona não havia a necessidade de desligar o carro para se despedir. E eu penso que caronas não tiram o cinto de segurança para se despedir. Devagar. Se despedir-se não fosse exatamente isso eu certamente inventaria e patentearia, termo e ação: despedir-se. Haverá a cena enquanto existir o banco do carona. Você indo embora com o banco do carona agora vazio. O barulho do portão batendo pra fechar se repete até agora aqui. Está batendo agora mesmo.

Enquanto houver o que há, mesmo que haja só o nada, haverá o algoritmo que levará você a estacionar o carro em uma rua movimentada para se despedir. E você sabe do que é que você se lembra toda vez que repete a cena. Ou que a cena se repete. Uma hora iria se repetir, e se repete, você sabe. Você sabe bem do que é que isso lembra. Você soube quando o carro virou a esquina pela primeira vez que ele iria dobrar outra vez, noutra esquina, noutro turno, e estacionar.

I. Todos os metais. Os leves e os pesados. E nós dois sorrindo um para o outro, o Francisco e eu, sabendo que nem uma retroescavadeira seria capaz de vir e juntar a pomba morta.

De alguma forma a vida sempre volta aos eixos, pelos menos nas aparências, na superfície do que se comenta para não machucar ninguém.

Michel Laub – O Segundo Tempo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Escrever é retirar da sombra a essência do que sabemos. É disso que a escrita se ocupa. Não do que acontece aí, não das ações que se praticam aí, mas do “aí” em si. Aí, é esse o lugar e o propósito da escrita. Mas como chegar a ele?”

Karl Ove Knausgard – A morte do pai

O que realizamos ao longo deste trabalho nada mais foi do que mergulhar no jogo ficcional proposto pelo romance **Longe da água**, de Michel Laub. Mergulhamos, de alguma forma, nas águas salgadas ou doces da imaginação, nas águas claras ou escuras do tempo, nas águas rasas ou profundas da narrativa. Entramos na onda da ficção.

O que efetuamos, aqui, nada mais foi do que recriar a atmosfera em que se depara o leitor quando se coloca em contato com a narrativa selecionada para o estudo desse trabalho de dissertação.

Na última parte desse trabalho, o que se realizou nada mais foi do que buscar uma maneira de encontrar a ficção através da ficção. Uma ficção que recriasse a atmosfera de dois tempos acontecendo no mesmo *tempo*. Uma ficção que recriasse a confusão que a memória faz e o que ela faz quando reencontra-se, quando repete-se.

O motivo pelo qual essa escolha foi feita tem mais a ver com o impacto causado pela obra de Michel Laub do que qualquer outra motivação. O relato cortado, o fragmento da memória, a concatenação das lembranças, a construção e a reconstrução do passado, a busca pelo outro e pelo reconhecimento do outro, a busca pela cadeia semântica, sintática e significativa de tudo imergiu do profundo e do raso como primeira impressão de leitura. Não sem a visão da onda vindo em nossa direção para encobrir com água e espuma tudo o que estivesse pela frente,

com uma simples motivação: encobrir por um momento e sujar o que há, para depois secar ao sol e contar alguma história.

A primeira “intuição” em relação à obra, nas primeiras leituras de **Longe da água**, momento crucial para a escolha da obra como *corpus* de análise para esta pesquisa, pareceu ser essa: algo se busca aqui. Página por página um buscar tanto dolorosa quanto ineficaz.

A personagem principal do romance analisado tenta juntar os estilhaços de suas próprias experiências enquanto ser no mundo, enquanto ser temporal no mundo, e se desmonta cada vez mais nessa busca, o que, construído pela narrativa, se transforma no tempo da dor. Um tempo que viola, transformando a relação do sujeito com o tempo em uma relação violenta e traumática, tendo em vista que é uma relação que se dá nas medidas incontroláveis da repetição dos fatos, na tristeza da incompreensão, na profundidade do desconhecido, no passo em falso do passado e do terreno inseguro do presente. Chove sobre as lembranças. Chove em todas as estações. Renda-se.

E a redenção não estaria na pomba da paz ou no alívio de ter sobrevivido a um acidente fatal. A redenção estaria no olhar para os destroços de um carro agora em chamas, no olhar para a lataria brilhante e retorcida, no olhar para as luzes que se formam da mistura de todas as luzes e perceber que nada se pode fazer ali. O corpo não tomba, está ereto e você sabe que essa cena é conhecida, você reconhece a cena e reconhece você mesmo, você é capaz de tocar o próprio corpo e reconhecer ele como seu.

A redenção estaria no olhar para a pompa caída ao chão, um pouco de sangue e terra entre a penugem, o olho parado do animal. Você olhando para o animal, você é capaz até de sorrir, de olhar para um semelhante e sorrir, porque você sabe, nada ali poderá ser feito. Você olha para a pomba morta e para tudo ao seu redor e percebe que um desfiladeiro de potentes caminhões e de grandes retroescavadeiras podem vir, elas virão, sim, elas virão, mas nada irá conseguir apagar da memória

essa cena entra em sua cabeça naquele agora. Nada, mesmo com o poder de cruzar por cima de tudo, irá tirar a riqueza de detalhes que a sua memória foi e é capaz de construir e guardar.

Analisar essa obra, dessa maneira, é entender que fatos gratuitos ou devidos a circunstâncias que fogem à lógica possam ser agrupados em relações de causa e efeito. Trauma e redenção. Isso quer dizer que o percurso da personagem na narrativa perpassa invariavelmente pelas concepções temporais. O percurso do reconhecimento é executado através do tempo. E a forma narrativa permite isso. E o contemporâneo cada vez mais – e ainda - nos revela isso: a busca.

A leitura e a análise da obra em questão deu-se, então, disso e para isso: que mundo é esse? Que verdades são essas? Que tempo é esse? Que herói é esse? As perguntas parecem mais eficazes do que as possíveis respostas, mesmo porque depois de todas as possíveis respostas ainda sobra algum retalho caído ao chão, abaixo da chuva, perdendo a coloração original.

A soma de todas as partes é sempre maior do que o todo. Quando se bate à porta do passado para pedir explicações que possam trazer soluções, o que se encontra é uma casa inteira, mobília, pessoas, portas, janelas e paredes. Alimentos não perecíveis nos armários, comida apodrecendo no refrigerador. Lixo no canto da lavanderia. Quando se bate à porta do passado em busca de razões, o que se encontra lá é um outro mundo de estradas que nem sempre desviam para o mesmo lado.

Ao final do percurso o que sobra é essa impressão de partir do zero. Velocímetros prontos para acelerar. A experiência que se repete. O movimento que sempre irá fazer-nos lembrar de alguma cena repetível. O acontecimento mínimo que pode se transformar em lembrança e se misturará com o ontem, o hoje e o amanhã, e fará de qualquer simples novo acontecimento um espetáculo de algoritmos.

Ao final do percurso, dobre à esquerda. Recalculando rota. Vire à direita no próximo canteiro central. Dê sentido ao insignificante. Recalculando rota. Trânsito congestionado. Recalculando rota. Faça o retorno na rotatória. Recalculando rota. Paisagem não reconhecida. Recalculando rota. Perigo à frente. Recalculando rota. Risco de aquaplanagem. Recalculando rota. Animais na pista. Homens trabalhando. Recalculando rota. Água na pista. Recalculando rota. Ao final do percurso estacione. Recalculando rota. Seu destino encontra-se à sua esquerda. Recalculando rota.

Você chegou ao seu destino final: recalculando rota.

Porque não há um *final*. Talvez porque escolher estudar a temática do tempo, a problemática do sujeito, o percurso de um herói em determinado tempo e espaço no mundo, esteja diretamente interligado com o estar no mundo. Talvez *estar* no mundo “real” ou no mundo ficcional seja exatamente isso: um percurso do *eu* no tempo e no espaço enfrentando suas problemáticas no presente a fim de compreender o passado para poder reconhecer-se. Exatamente isso.

O que é certo, provavelmente, é que a temática do tempo e do percurso, ainda bem, não se esgota aqui. O percurso é como um castigo cheio de alegrias. Um bonde que não veio, para o mal ou para o bem. Um lugar ruim, mas telúrico. Um não-sei-quanto de graus na escala sísmica, mas ao som de um poema de Drummond musicado.

A escolha por escrever essa dissertação nessa forma e ter feito isso se dá dessa forma: porque se acredita na literatura. Porque assim pode-se sempre construir o maior ato não-governamental do que é a memória, do que é a mistura entre a imaginação e a realidade. Porque se acredita na utopia, no grito que alguém ouviu:

A literatura sempre esteve relacionada à utopia, e, quando a utopia perde o sentido, a literatura também perde. O que eu estava tentando fazer, e talvez o que todos os escritores tentam fazer, se é que sei alguma coisa neste mundo, era combater ficção com ficção” (Knausgard, 2009, p.259).

Combater ficção com mais ficção. Silêncio. Hoje é dia para isso. Criar literatura para abrir a literatura. Desmontar a literatura para criar a literatura. Criar para criar. Criar a forma para entender a forma.

Entender o *como é* e não o *que é*. Entender como fragmentos da memória causam um efeito, como os mecanismos do tempo e seus arranjos causam um efeito, e, para isso, criar.

Criar a partir da forma. Criar, a partir da forma de **Longe da água**, e não do conteúdo, uma tentativa de sensação temporal semelhante. Criar fragmentos de memória, de traumas e de repetições e reencontros com o tempo, através de tempos que colidem, algo novo, que talvez expresse melhor o entendimento. Talvez destruir uma obra literária para poder entendê-la:

[...] um pré-requisito da literatura. É sua única lei: tudo deve se sujeitar à forma. Se qualquer um dos outros elementos literários for mais forte que a forma, como o estilo, a trama, o tema, se algum deles prevalecer sobre a forma, o resultado será insatisfatório. Eis por que autores com estilo forte costumam escrever livros ruins. E também por que autores com temas fortes costumam escrever livros ruins. A força do tema e do estilo deve ser destruída para que possa surgir a literatura. É a essa destruição que chamamos "escrever". Escrever é mais destruir do que criar (KNAUSGARD, 2009, p. 230).

É sempre *tempo* de falar nisso: Escrever.

Por isso, diante da infinidade de possibilidades que a união entre realidade e imaginação pode gerar e criar e ver crescer, a obra **Longe da água**, do porto-

alegrense Michel Laub, ainda pode continuar sendo, daqui em diante, objeto de estudo para uma próxima pesquisa, em âmbito de doutorado.

Tal estudo, futuramente, poderá melhor definir os conceitos de tempo e de temporalidade, relacionados intimamente às figuras das personagens da obra, delimitando como se comportam dentro da narrativa a partir dessas noções. Além de poder pensar de que maneira a memória opera nesse caso, para melhor compreender a relação do sujeito com o tempo, tempo, esse construído pela narrativa de Laub:

O futuro se abria como uma lista de possibilidades, uma incógnita de arranjo e risco, de vontade, de aventura, de realização, mas eu estava sozinho: eu continuava ligado ao que sempre estivera, algo mais sólido que a superfície daquela mudança, algo que me impedia de aproveitá-la, de fazer parte dela como só os que têm a capacidade de andar para a frente, de não pensar mais no que foi, no que podia ter sido (LAUB, 2004, p. 81).

Dessa forma, aqui foi elaborada, de certa forma, uma maneira de estar por um momento diante de Jaime e de Laura. Diante do mar. Diante do que é imenso e desconhecido. Diante do olho no olho. Diante das presas. Diante dos riscos de se estar diante de alguma coisa.

Uma vontade de risco. Uma vontade arriscada de enfrentar e de realizar uma espécie de relação com o tempo semelhante à relação vivenciada pelas personagens de **Longe da água**. Com isso, o que conseguimos, talvez, foi vivenciar aqui a relação tênue entre tempo da ação e tempo da “alma”, ou tempo da “dor”, ou tempo da “angústia”, que, por muitas vezes, se misturam a ponto de parecer um tempo só:

[..] e foi por me dar conta disso, de que talvez fosse preciso enfrentar isso, como eu nunca fizera antes e agora de uma vez por todas – foi por me dar conta disso que voltei a estar diante de Laura e Jaime (LAUB, 2004, p.81).

Por fim, estar *efetivamente* diante de Jaime e de Laura, e de outras personagens que foram surgindo em nosso caminho e cruzando as histórias, pareceu ser a melhor alternativa para poder analisar a relação do sujeito com um tempo que é violento.

Um tempo que marca encontros, um tempo que se despede, mas sempre volta para se despedir novamente, um tempo que não se esquece de nada, que faz conviver visões do passado e do *agora*. Esse mesmo tempo que atrela o não-esquecimento às dores cotidianas, às lembranças que voam no rasteiro e morrem no ar. Ou na água.

Temos uma forma, em todos os elementos que surgiram necessários aqui, e também os elementos que faltaram nomear, que faltaram entender, que faltaram imergir do profundo dos musgos e corais marítimos. Temos a substância a que se referia Bachelard (1997), o que chama de a *unidade de elemento*, que traz a água.

Temos a substância para chegar a uma fórmula, ao que talvez seja a problemática do ser: o percurso dentro do tempo. O percurso, que é de cada sujeito, que é único e traz consigo marcas também únicas. E o tempo, que enquanto passa, enquanto se volta ao passado e enquanto mira o futuro, faz coisas tão distintas parecerem a mesma coisa.

Ou seja: tempos distintos na narrativa funcionando juntos fazem as experiências diferentes que se dão durante o percurso terem uma ligação siamesa mesmo que distintas. Faz com que fatos se pareçam e pareçam banais, inclusive, pois misturar em um grande balde de água as memórias e as lembranças e jogá-la para fora. Tempo que enche um balde de água na torneira mais próxima e joga adiante. Expande. Transforma-se.

Temos, enfim, uma forma, em todos os elementos, para chegar ao que talvez seja a problemática do ser em seu tempo: o percurso.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.
- BAKHTIN, Mikhail. **Epos e o Romance**: sobre a metodologia do estudo do romance. In: Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance. 6º ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBIERI, Therezinha. **Ficção impura – prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**: Magia e Técnica, Arte e Política. 7º ed. São Paulo: Brasiliense: 1994.
- BÜRGER, Peter; BÜRGER, Christa. **La desaparición del sujeto**: historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot. Tradução Agustín González Ruiz. Madri: AKAL, 2001.
- CANDIDO, Antônio. **A Nova Narrativa**. In: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**: literatura e senso comum. 2º ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. **Novas geografias narrativas**. In: Letras de hoje. Curso de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 42, n. 4, 2007, p. 7-17.
- DALFARRA, Maria. Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Editora Ática, 1978. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/09/29/marcelino-freire-fala-sobre-seu-novo-livro-rasif-129320.asp>>. Acesso em: 29 ago. 2015.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.: 1971
- FARINACCIO, Pascoal. **A Questão da Representação e o Romance Brasileiro Contemporâneo**, in Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. no 20. Brasília: julho/agosto 2002.
- FREIRE, Marcelino. **Marcelino Freire fala sobre seu novo livro, 'Rasif'**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/09/29/marcelino-freire-fala-sobre-seu-novo-livro-rasif-129320.asp>. Acesso em: 29 ago. 2014
- KNAUSGARD, Karl Ove. **Minha Luta 1 – A morte do pai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- LACAN, Jacques. **O Seminário: Livro 17. O Averso da Psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LAUB, Michel. **Longe da água.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Ciberletras** – Revista de crítica literária y de cultura, n. 17, jul. 2007.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance.** São Paulo: Editora 34, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas.** São Paulo: Zouk, 2003.
- PAES, José Paulo. **O lugar do outro.** In: O lugar do outro – ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- PELLEGRINI, Tânia. **Os caminhos da cidade.** In: despropósitos – estudos de ficção contemporânea. São Paulo: ANNABLUME editora, 2008.
- _____. **A ficção brasileira no horizonte pós-moderno: recusa e incorporação.** In: despropósitos – estudos de ficção contemporânea. São Paulo: ANNABLUME editora, 2008.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008)
- RICOEUR, Paul. **Percurso do reconhecimento.** São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Trad. Claudia Berliner. v. 1, 2, 3. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno.** In: Texto/contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- _____. **Ficção Brasileira Contemporânea.** 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do Pós-moderno: sujeito e ficção.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ: 1996.
- WATT, Ian. **A Ascensão do Romance.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna.** São Paulo: Cosac e Naify, 2002.