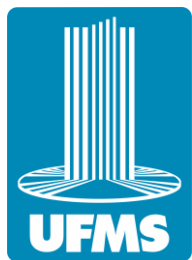




Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



OSMAR CASAGRANDE JÚNIOR

OSMAR CASAGRANDE JÚNIOR
ARTESANIA DESCRITIVA NOS ROMANCES DE ADRIANA LISBOA

ARTESANIA DESCRITIVA NOS
ROMANCES DE ADRIANA LISBOA

Três Lagoas – MS

2020

2020



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



OSMAR CASAGRANDE JÚNIOR

***ARTESANIA DESCRITIVA NOS
ROMANCES DE ADRIANA LISBOA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues

TRÊS LAGOAS – MS

AGOSTO/2020

OSMAR CASAGRANDE JÚNIOR

ARTESANIA DESCRITIVA NOS ROMANCES DE ADRIANA LISBOA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues

Três Lagoas-MS, 31 de agosto de 2020

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Felipe Gonçalves Figueira
Instituto Federal Fluminense

Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus orientadores, Maria Adélia e Rauer, pela formação inestimável que sempre me proporcionaram e pela confiança em investirem no meu trabalho. Também aos demais professores que participaram de minha formação em literatura.

Agradeço à minha família. Aos meus pais, Osmar e Léo, pelo incalculável esforço de sempre em investir nos meus estudos. À minha irmã, Ana Cláudia, que recentemente voltou para o campo das artes, e desejo que ainda conversemos muito sobre o gênero dramático. À minha companheira, Wanda, com quem divido o cotidiano e também o gosto pelas artes, que me impulsionou a continuar estudando nos momentos mais decisivos e nas escolhas mais difíceis.

Aos amigos com quem converso sobre a literatura, da pós-graduação, da graduação e desde algum tempo antes. Na pós, particularmente à Natália, perita nos aspectos da vida acadêmica e que sempre nos traz uma clareza e um auxílio essenciais. Ao amigo Nelson, *in memoriam*, faz falta nossas conversas sobre a universidade, as artes plásticas, os museus e o que restou.

Aos meus companheiros de trabalho que tão bem me receberam em Três Lagoas, apoiaram minha decisão de continuar os estudos, especialmente à Mara, que não mediu esforços para que eu tivesse essa possibilidade.

RESUMO

CASAGRANDE JÚNIOR, Osmar. *Artesania descritiva* nos romances de Adriana Lisboa. Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2019, (tese de doutorado).

Analisamos o espaço ficcional em romances de Adriana Lisboa, a partir de um recorte que consiste no seguinte *corpus*: *Um beijo de colombina* (2003), *Rakushisha* (2007), *Azul corvo* (2010) e *Hanói* (2013), mas com algumas remissões também a *Sinfonia em branco* (2001) e *Todos os santos* (2019). A categoria descritiva do espaço se destaca em toda a obra da ficcionista, mas o recorte do nosso *corpus* parte da observação de uma afinidade conteudística e formal nesses quatro romances. Suas personagens são empregadas de classe baixa, do setor de serviços, vivendo em grandes cidades no século XXI, solitárias, desenraizadas de suas formações familiares, de poucas relações sociais e circunscritas aos espaços de seu cotidiano. Em confluência a isso, o texto dedica longas descrições na relação dessas personagens com seu espaço. A categoria descritiva em Adriana apresenta esses problemas, referenciáveis em nossa contemporaneidade, a partir dos quais ela realiza recortes e rearranjos, compondo um espaço ficcional que passa a ser autônomo. Assim, este se origina do universo extratextual, referenciável, mas em sua autonomia passa também a incidir sobre a percepção da realidade reconhecível. Nesse sentido, primeiro analisamos a questão dos realismos e da *mimesis*, considerando o realismo como constituinte da realidade, com Tânia Pellegrini, e a *mimesis* como constituinte do ser, com Luiz Costa Lima. Em seguida, tratamos de uma postura crítica da autora frente à estetização, estágio atual do capitalismo nos termos de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. E por fim, articulamos a relação espaço-temporal com os conceitos de *topofilia* e *filosofia do repouso*, de Gaston Bachelard, “a forma espacial”, de Joseph Frank e a “leveza”, de Gilles Lipovetsky. Concluímos – e esta é a nossa tese – que nos romances de Adriana Lisboa há uma peculiar dinâmica, nas descrições encenadas, entre espaço referenciável e espaço ficcional – e a esse modo de narrar, que cria variados efeitos de sentido, nomeamos *artesanaria descritiva*.

PALAVRAS-CHAVE: Artesania descritiva. Categoria descritiva. Estetização. Espaço-tempo. Leveza.

ABSTRACT

CASAGRANDE JÚNIOR, Osmar. *Descriptive craftsmanship* in the novels by Adriana Lisboa. Três Lagoas, Federal University of Mato Grosso do Sul, 2019, (doctoral thesis).

We analyzed the fictional space in novels by Adriana Lisboa, from an excerpt consisting of the following *corpus*: *Um beijo de colombina* (2003), *Rakushisha* (2007), *Azul corvo* (2010) and *Hanói* (2013), but with some references also to *Sinfonia em branco* (2001) and *Todos os santos* (2019). The descriptive category of space stands out in all of the fictionalist's work, but the clipping of our *corpus* starts from the observation of a content and formal affinity in these four novels. Her characters are employed from the lower class, working at the service sector, living in large cities in the 21st century, lonely, uprooted from their family backgrounds, with few social relations and circumscribed to the spaces of their daily lives. In confluence to this, the text dedicates long descriptions in the relation of these characters with their space. The descriptive category in Adriana presents these problems, referenced in our contemporaneity, from which she performs cutouts and rearrangements, composing a fictional space that becomes autonomous. Thus, it originates from the extratextual universe, referenced, but in its autonomy it also starts to focus on the perception of recognizable reality. In this sense, we first analyzed the matters of realisms and *mimesis*, considering realism as a constituent of reality, with Tânia Pellegrini, and *mimesis* as a constituent of being, with Luiz Costa Lima. Then, we deal with the author's critical stance towards aestheticization, the current stage of capitalism in terms of Gilles Lipovetsky and Jean Serroy. And finally, we articulate the space-time relationship with the concepts of *topophilia* and *philosophy of rest*, by Gaston Bachelard, "the spatial form", by Joseph Frank and "lightness", by Gilles Lipovetsky. We conclude - and this is our thesis - that in Adriana Lisboa's novels there is a peculiar dynamic, in the staged descriptions, between referential space and fictional space - and to this way of narrating, which creates varied effects of meaning, we call *descriptive craftsmanship*.

Keywords: Descriptive craftsmanship. Descriptive category. Aestheticization. Space-time. Lightness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO I	15
A descrição do espaço em Adriana Lisboa	15
1.1 As lentes de Adriana Lisboa, da macro à grande angular: a questão dos realismos	16
1.2 As lentes e a <i>mimesis</i>	42
CAPÍTULO II	77
A crítica dos espaços estetizados	77
2.1 A autenticidade dos espaços	78
2.2 Uma estética contra o estetismo	118
CAPÍTULO III	148
A relação entre espaço e tempo	148
CONCLUSÃO	168
REFERÊNCIAS	178

INTRODUÇÃO

A escritora brasileira Adriana Lisboa publicou sete romances até o presente momento: *Os fios da memória* (1999), *Sinfonia em branco* (2001), *Um beijo de colombina* (2003), *Rakushisha* (2007), *Azul corvo* (2010), *Hanói* (2013) e *Todos os santos* (2019)¹. Com o romance de estreia, a autora foi uma das finalistas do Prêmio José Saramago e, em 2003, conquistou-o com *Sinfonia*, esse também finalista do *Prix des Lectrices de 'Elle'* (França) e do *PEN Translation Award* (EUA), além de ter seus romances traduzidos para onze idiomas. Esse reconhecimento quase imediato em premiações literárias teve continuidade com as publicações seguintes.

Para além do *status quo* dos concursos, o êxito precoce da escritora parece advir de um projeto literário consistente, resultado de uma conjunção de fatores concernentes ao conhecimento da tradição literária e do domínio da arte narrativa, alguns dos quais elencamos a seguir. A ficção de Adriana² dialoga com os clássicos: *Orlando*, de Virgínia Woolf, em *Os fios da memória*; *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, em *Sinfonia*; a poesia de Manuel Bandeira, em *Um beijo*; a poesia de Bashô, em *Rakushisha*; apenas para citarmos as intertextualidades mais evidentes. Esse diálogo contempla ainda outras artes: a pintura de Whistler, em *Sinfonia*; a música, especialmente o Jazz, em *Hanói*; também a título de exemplo. A ficcionista realizou estudos acadêmicos formais em literatura, sendo a escrita de *Um beijo de colombina* e *Rakushisha*, respectivamente, seu mestrado e doutorado pela UERJ, e é tradutora de “escritores como Cormac McCarthy, Marilynne Robinson, Margaret Atwood, Emile Faguet, Amós Oz e Maurice Blanchot” (CASAL, 2013, p. 1). Destacamos os aspectos metaliterários de seus livros, acentuados na própria gênese de *Um beijo* e *Rakushisha*, escrever um romance sobre uma obra poética, no intuito de apresentar a formação consistente de Adriana Lisboa como leitora e escritora de literatura. Em nossa análise, focamo-nos em aspectos de sua ficção por sua recorrência, evidenciados em repetições que, todavia, se refratam, dentre as quais destacamos aquelas relativas ao espaço ficcional.

O *corpus* priorizado em nosso trabalho são quatro romances: *Um beijo de colombina*, *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Hanói*. *Sinfonia em branco* e *Todos os santos* serão retomados ocasionalmente, em comparação com o que se desenvolve nos quatro, porque o primeiro prenuncia aspectos conteudísticos e formais que se evidenciarão a partir de *Um beijo*, e o

¹ Datas da primeira edição, conforme ordem cronológica de lançamento.

² Ao nos referirmos à autora, quando o nome não é completo, utilizamos o nome no lugar do sobrenome, considerando a forma mais conhecida e assimilável a nossa vivência brasileira da língua portuguesa.

segundo implicará na diluição desses. Centramos nossa análise a partir de *Um beijo* por seu aspecto metaliterário mais explícito no diálogo com os clássicos, o que coincide com o início dos estudos formais de Adriana Lisboa em literatura, o que implica numa consolidação de seu estilo, que destacamos em relação ao espaço ficcional.

No que concerne ao conteúdo, em nosso recorte as personagens enfrentam problemas semelhantes, sendo em geral empregadas do setor de serviços, de classe baixa, mas ligeiramente remediadas. Elas vivem em grandes cidades no século XXI, são solitárias e desenraizadas de suas formações familiares em laços que se esvaíram ou, quando muito, são reduzidas ao núcleo de pais e filhos. E não só na família, a convivência social das personagens como um todo se restringe a poucas pessoas, é circunscrita aos espaços de seus cotidianos. Em *Um beijo*, as personagens principais são uma professora particular de português e um professor de latim num seminário. Em *Rakushisha*, um ilustrador de livros e uma bordadeira. Em *Azul corvo*, uma adolescente órfã de uma professora de idiomas e um vigilante de biblioteca, faxineiro nas horas vagas. Em *Hanói*, um vendedor de loja de materiais de construção e uma caixa de armazém. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que tais condições submeteriam essas personagens a uma instabilidade financeira e de alocação, acentuam o apego e a intimidade com os espaços próximos, familiares e cotidianos, como a casa, o bairro, o trabalho e o deslocamento entre esses. Os encontros entre elas ocorrem por algum evento fortuito que traspassa sua rotina, mas acabam se tornando laços duradouros. Nos quatro romances, ainda que as personagens tenham migrado ou sejam descendentes de migrantes, normalmente por questões de empregabilidade, na trama central terminam satisfatoriamente adaptadas aos espaços de seus cotidianos. Mesmo com suas capacidades financeiras restritas, elas em geral são afeiçoadas à sua rotina, não têm maiores ambições.

Essas são as principais diferenças entre nosso *corpus* e os demais romances da autora. *Os fios da memória* traça a genealogia de toda uma grande família que se estabelece no Brasil desde a colonização, com personagens abastadas e enoveladas nessas relações familiares retomadas pela protagonista. *Sinfonia em branco* mostra a transição, de uma geração a outra, de famílias do interior rural do sudeste para a cidade grande, particularmente o Rio de Janeiro. A narrativa consiste no esforço da nova geração, protagonizada por Maria Inês e sua irmã Clarice, em se desvincular dessa teia familiar marcada por infortúnios traumáticos. Cronologicamente, o desfecho desse romance coincide com o *réveillon* que marcou a virada do milênio. Maria Inês constitui no Rio uma família de classe média-alta, devido à sua formação médica e ao casamento com seu primo de segundo grau, um executivo de negócios herdados, união estabelecida por comodismo, fruto de sua infelicidade. À superação dos

traumas no desfecho, conjugam-se as promessas de renovação, as expectativas para o novo milênio, que se prospectam para a filha de Maria Inês. Com isso, em *Sinfonia* as personagens ainda galgam posições sociais, constroem carreira e herdaram bens, enredam-se em grandes círculos sociais, o que se reflete numa relação com o espaço diferente dos romances de nosso *corpus*. Todavia, a busca por se livrar desse enredamento já traz indícios do que se desenvolverá a partir de *Um beijo* e, com esse contexto espaço-temporal, *Sinfonia* é uma espécie de transição para os romances posteriores. O mais recente, *Todos os santos*, publicado perto da finalização deste trabalho, em 2019, dá continuidade apenas parcialmente ao tratamento do espaço em nosso *corpus*, pois traz peculiaridades concernentes a um contexto histórico recentíssimo, em que nos atemos brevemente. A narrativa traça um arco temporal amplo, contada pelo narrador autodiegético Vanessa, aos quarenta e seis anos em 2016, que retoma sua infância nos anos 70, adolescência nos anos 80, juventude nos anos 90 e vida adulta nos anos 00 em diante. O livro retoma uma expectativa cética quanto ao futuro, que havia se dissipado com o desfecho de *Sinfonia em branco*, fruto da atual tendência reacionária que assola o mundo e culmina na eleição de Donald Trump, a cuja influência o narrador atribui o *impeachment* de 2016 e a truculência das ideias de extrema-direita manifestadas nas ruas. Esse contexto embota a relação das personagens com o espaço, e uma sombra trágica semelhante à de *Sinfonia* reaparece.

O modo de vida simples das personagens de nosso *corpus* não implica numa alienação aos problemas sociais que as circunscrevem, tão pouco numa resignação à sua condição socioeconômica. Em geral, a predileção pela simplicidade, até uma certa modéstia, apresenta-se como uma opção deliberada, explicitada em apreciações de valor de narradores e personagens, pois “[...] o cotidiano epifânico de [...] Adriana Lisboa [...] revela a potência do pequeno” (CONDE, 2014, p. 47). Esses traços implicam diretamente na relação com o espaço, que tratamos a partir da dinâmica entre o espaço ficcional, apresentado pela categoria descritiva, e o espaço extratextual, referenciável. A vida modesta das personagens repercute numa apresentação detalhista e elaborada desses espaços de intimidade, estimados, e, em contraste, numa apresentação sumária de espaços que não as acolhem. Portanto, nota-se previamente, que elementos conteudísticos afins implicam num tratamento formal específico do texto, uma forma que corrobora um conteúdo. Considerando essas elaborações mais evidentes, partimos da hipótese de que esse enfoque na apresentação do espaço pauta-se numa relação orgânica, quase simbiótica, do modo de vida das personagens com o espaço que lhes concerne. Quando há organicidade, o espaço é apresentado como legítimo, funcional, belo ou aconchegante. Quando não, é alvo de críticas pela sua artificialidade.

As descrições de Ariana Lisboa não parecem sujeitas a qualquer intuito de espelhamento do espaço referenciável. Ao contrário, a autora serve-se com proveito da impossibilidade de se reproduzir o real pela linguagem, tomando-o como pressuposto, para elaborar sua dinâmica entre espaço ficcional e referenciável. A partir da observação arguta de espaços reconhecíveis – seja por fazerem parte de um cotidiano banal, seja pela nomeação de cidades, ruas e edificações reais – há uma recomposição desses num espaço ficcional autônomo. Na construção desse, agregam-se outros elementos que não apenas os derivados da apreensão sensorial, manipulados num processo de *artesanaria*. Dessa forma, em sentido inverso, o espaço ficcional passa a modificar a perspectiva subjetiva sobre o referenciável, intervindo em sua percepção. Quanto a essa dinâmica, destacamos as reflexões metaficcionalis de Adriana Lisboa, às vezes explícitas, às vezes sutis, que põem em xeque qualquer resquício conceitual que considere o espaço como dimensão prévia a ser reproduzida. Nossa hipótese é que essa incidência do espaço ficcional sobre o referenciável sujeita-se a uma postura ética da autora, uma crítica a problemas decorrentes da ocupação inorgânica do espaço na contemporaneidade.

A importância do espaço na obra da escritora evidencia-se pelas diversas correntes teóricas por que é estudado na academia. Apenas a título de amostragem, uma pesquisa pelo termo “Adriana Lisboa” no banco de teses e dissertações da CAPES traz trinta resultados (abril de 2020), com oito trabalhos tendo como cerne o espaço, que apresentamos brevemente. A dissertação “*A cicatriz da passagem*”: luto e viagem em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, de Ramon Limeira Cavalcanti de Arruda (2018)³, sobre espaço psicológico, real e identidade. A dissertação *De nômades a exilados: (re)construção de identidades em Rakushisha e Hanói*, de Adriana Lisboa, de Mirian Cardoso da Silva (2017), que aborda exílio e migração. A dissertação *Narrativas migrantes: deslocamentos em Azul corvo, de Adriana Lisboa, e Terra estrangeira, de Walter Salles*, de Luiza Puntar Muniz Barreto (2017), sobre experiências identitárias e exílio. A dissertação *A metonímia do pertencimento em Adriana Lisboa: identidade nacional e familiar em Azul corvo, Rakushisha e Hanói*, de Marcus Randolph Bringel de Oliveira (2016), que trata de nação, família e pertencimento. A dissertação *A diáspora interamericana em Azul corvo, de Adriana Lisboa*, de Noraci Cristiane Michel Braucks (2016), que parte da diáspora internacional moderna. A dissertação *Memória e melancolia na configuração da narrativa de Rakushisha*, de José Ivan Bernardo Andrade (2016), que aborda espaço e heterotopia. A dissertação *Memória e identidade em narrativas de migrantes: A chave de casa de Tatiana Salem Levy e Azul-corvo de Adriana Lisboa*, de

³ Ano de conclusão das teses, da mais recente até a mais antiga.

Sheila Couto Caixeta (2014), que trata a memória de migrantes, identidade e reconstrução do sujeito. A dissertação *Novos territórios da escritura: reflexões sobre exotismo e identidade em Amélie Nothomb e Adriana Lisboa*, de Ana Amélia Gonçalves da Costa (2011), sobre o conceito de exotismo num mundo cosmopolita. Considerada essa unidade patente sobre migração e identidade nos romances de Adriana Lisboa, propomos uma contribuição diferente, com o agrupamento dos quatro romances de nosso *corpus*. Em *Um beijo*, as personagens são cariocas, e a narrativa é limitada à cidade do Rio de Janeiro, não são abordados identidade nacional ou migração. Nos quatro romances, propomo-nos a analisar outras recorrências conteudísticas e formais no tratamento do espaço romanesco: a narrativa de personagens que vivem em grandes cidades no século XXI, empregadas do setor de serviços de classe baixa, solitárias, sem ambição e desenraizadas de grandes núcleos familiares. Ainda, entendemos que Adriana concebe o romance como uma proposta ética e estética alternativa a essas condições de vida numa sociedade de consumo e desempenho.

No primeiro capítulo trataremos da relação entre a categoria descritiva, o realismo e a *mimesis*⁴. Na primeira parte, partimos do debate sobre a descrição no Realismo em “Narrar ou descrever”, de György Lukács, as polêmicas contemporâneas a esse texto no “Debate sobre o expressionismo”, as críticas posteriores que se retornam a Lukács, até debates contemporâneos que ainda o têm como referência. Mostramos que Adriana aborda de perto problemas da realidade contemporânea, que lemos a partir da concepção de realismo proposta por Tânia Pellegrini no artigo “Realismo: postura e método”, uma análise da prosa brasileira contemporânea, e consolidada no livro *Realismo e realidade: um modo de ver o Brasil*, uma revisão historiográfica da prosa brasileira a partir do romantismo, em que ela retoma e revisa aquele e outros artigos publicados nos últimos anos. No livro, Tânia Pellegrini ratifica sua tese inicial de que o realismo é uma postura frente à realidade que concerne ao autor, que implica num método de apresentá-la, postura e método modificados amplamente desde o Realismo como escola (cf. PELLEGRINI, 2007, 2018). Não se trata, portanto, de uma técnica calcificada que arroga para si a distinção de espelho nítido da realidade, pois ela trata o texto como constituinte da mesma. Com esse pressuposto, na segunda parte abordamos os estudos de Luiz Costa Lima sobre a *mimesis* a partir de sua emancipação da *imitatio*. Essa análise é essencial, tendo em vista que *Um beijo* enseja os três romances posteriores de nosso recorte, e seu caráter metaficcional veemente põe diretamente em questão a *mimesis* e o realismo. *Um beijo* é um romance sobre a poesia de Manuel Bandeira, com uma peripécia metaficcional que

⁴ Utilizamos como padrão a grafia *mimesis*, com acento e em itálico, tal como Luiz Costa Lima traz o termo. Ao tratarmos o texto de outros autores, utilizaremos a grafia de suas traduções em português.

traz à tona os limites da ficção como intuito de apresentar a realidade, o que o faz parecer uma história demasiadamente fantasiosa, que a princípio pareceria pouco representativa da realidade cotidiana. Todavia, tratamo-lo como um distanciamento crítico da própria autora em relação à sua escritura. Nesse sentido, Luiz Costa Lima explica que, tal como uma semelhança, a *mimesis* também traz uma diferença (LIMA, 2014). Assim, entendemos que a incidência do espaço ficcional sobre o espaço referenciável em Adriana Lisboa propõe-se como realismo constituinte da realidade e proporciona uma diferença na relação mimética. Por isso, no primeiro capítulo concentramos nossa análise em *Um beijo de colombina* e *Rakushisha*, considerando que as poéticas de Manuel Bandeira e Bashô, respectivamente, interferem de forma mais veemente no modo como é tratado o espaço no contexto contemporâneo aos romances.

No segundo capítulo, partimos de uma leitura do realismo em Adriana para mostrar sua postura, termo de Tânia Pellegrini, que tratamos como postura ética frente ao espaço extratextual, e seu método, ainda termo da crítica, cujo tratamento pela ficcionista entendemos como uma reflexão estética. Para isso, dialogamos com o conceito de “estetização” em *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, do filósofo Gilles Lipovetsky e do crítico de arte Jean Serroy. Os autores entendem que o capitalismo atingiu um estágio hipermoderno no qual impera a estetização em tudo, pois desde as grandes construções até o mais ínfimo objeto, nada escapa a um *design* que objetiva provocar os sentidos rumo a um consumismo desbragado (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Nossa análise mostra como o olhar de Adriana Lisboa para o espaço perscruta desde grandes espaços até os objetos mais ínfimos do cotidiano. A romancista investe numa descrição que estima ambientes simples e desestetizados, os quais, todavia, proporcionam acolhimento e familiaridade às personagens, algo que nos remete à sátira de Jacques Tati no filme *Meu tio*. Seu olhar crítico compõe descrições permeadas de observações valorativas, em que se nota uma estima por espaços libertos das amarras da estetização junto a uma crítica aos espaços artificializados, constituindo uma postura ética e uma proposta estética frente à contemporaneidade. Nesse contexto, é notável como Adriana destaca e valoriza os espaços dos momentos gratuitos de ócio e lazer, o que abordaremos em diálogo com as reflexões de *Sociedade do cansaço*, de Byung-Chul Han, mostrando que a modéstia das personagens constitui uma postura ética deliberada que se propõe como alternativa a uma sociedade de desempenho.

No terceiro capítulo tratamos a relação entre espaço e tempo. Dialogamos com *A dialética da duração* e *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, “A forma espacial na literatura moderna”, de Joseph Frank, e *Da leveza*, de Gilles Lipovetsky.

Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard apresenta uma reflexão filosófica propondo que o sujeito se reconhece mais no espaço do que no tempo e concebe sua memória como estruturada em blocos espaciais truncados, não no fluxo temporal, linear e contínuo e define o que chama de *topofilia*, uma forma de olhar empático para espaços que ele considera acolhedores e amenos (BACHELARD, 2008). A prosa de Adriana apresenta um olhar voyeurizado em sua construção do espaço ficcional, que colocamos em diálogo com a *topofilia* de Bachelard. Em *A dialética da duração*, Bachelard propõe sua *filosofia do repouso* contra o *continuum* da duração bergsoniana, ao que propomos o diálogo com a desaceleração frente a uma sociedade competitiva em Adriana Lisboa (cf. BACHELARD, 1994). Em “A forma espacial na literatura moderna”, Joseph Frank observa uma semelhança estrutural entre diversas obras da literatura moderna, que ele chama de *forma espacial*, concluindo que essa confluência se deve à “questão mais geral da relação das formas artísticas com os climas culturais em que são criadas” (FRANK, 2003, p. 236). Em termos gerais, ele propõe que uma visão menos diacrônica e histórica é substituída nesses autores por uma visão mítica, que representa protótipos intemporais, do que decorreria a forma espacial, contraponto à linearidade não apenas de uma literatura que opte por uma cronologia regular, mas também da linearidade intrínseca à linguagem verbal (FRANK, 2003). Mostramos, a partir dessa leitura, que Adriana Lisboa propõe tessituras do romance que desafiam a linearidade e o ritmo frenético do tempo frente à sua contemporaneidade. Finalizamos abordando como a ficcionista trata a “leveza” nesses quatro romances, em diálogo com Gilles Lipovetsky, em *Da leveza: rumo a uma civilização sem peso*.

Trabalhamos com dois conceitos essenciais, “descrição” e “artesanía”, sendo o primeiro da teoria e da crítica literária e, o segundo, utilizado metaforicamente em relação ao proceder do artesão. Massaud Moisés define a descrição como “enumeração das características próprias dos seres, animados ou inanimados, e coisas, cenários, ambientes e costumes sociais” (DESCRIÇÃO, 2004), que se resumiria aos seguintes atributos: “estática, assertiva, minuciosa, a descrição tem símiles perfeitos nas artes plásticas” (DESCRIÇÃO, 2004). Ele classifica a categoria em duas modalidades: “pode ser idealista, quando a fantasia do escritor embeleza a coisa ou ser descrito, ou realista, quando busca o máximo de fidelidade na transposição” (DESCRIÇÃO, 2004). Nessa comparação às artes plásticas, o crítico a define como imagem pictórica: “vincula-se, a partir de seu étimo, à ideia de imagem, figura, representação, cópia, mimese, e daí o emprego de soluções verbais com o intuito de reproduzir a matéria pictórica (*ut pictura poesis*)” (DESCRIÇÃO, 2004). A definição de Massaud Moisés tem fortes vínculos à realidade extratextual, referenciável, de forma que ele

considera o realismo como transposição fiel, em oposição a um idealismo que embelezaria o referente. Nesse sentido, entende que existiriam “soluções verbais” na transposição de uma matéria não verbal para o texto. Ou seja, se são “soluções”, buscariam sanar um problema: o da transposição entre as linguagens. Pressupõe-se, portanto, que haveria um maior realismo no tratamento da *mimesis* como cópia, de forma que as minúcias significariam uma fidelidade maior a um referente extratextual. O autor trata a descrição do espaço como cenário (estático) no qual se desenvolveriam as ações. António Lopez, no entanto, já parte da impossibilidade de assimilação da realidade pelo texto, tratando o espaço ficcional como autônomo em relação ao extratextual e, não sendo estático, como relacional às personagens, não como pano de fundo: “[...] as personagens estabelecem sempre um conjunto de relações com os objectos que compõem o espaço fictício, forçosamente distintos daquilo que representam” (ESPAÇO, 2009). Para ele, se há minudências na categoria descritiva, a intenção de fidelidade a um referencial não se cumpre: “qualquer descrição, por muito exaustiva ou por muito elaborada que seja a nível estilístico, acaba, ainda que involuntariamente, por ignorar a maioria dos elementos constitutivos de uma qualquer paisagem que se queira retratar” (ESPAÇO, 2009).

Nossa leitura parte desta concepção, pois entendemos que Adriana Lisboa, em suas descrições, não só toma por princípio a impossibilidade de retratar a realidade, como busca intencionalmente interferir em sua percepção. A autora trata justamente de espaços cotidianos reconhecíveis de nossa contemporaneidade, lugares referenciáveis, nomeados, a cuja imagem ou presença o leitor teria fácil acesso. Mas, apesar de às vezes serem extensas, as minúcias de suas descrições não têm qualquer verve de fidelidade copista, pois Adriana não busca enumerar exaustivamente elementos do espaço, mas focar aqueles que, de tão banais, passariam despercebidos ao olhar desatento. A partir desses elementos, ela compõe imagens inusitadas que se sobrepõem à aparente banalidade do espaço referenciável. Nossa hipótese é que, ao explicitar essa dinâmica entre espaço referenciável e espaço ficcional, em que a autonomia do ficcional se consolida na relação entre personagens e objetos, a autora se propõe a criar uma postura ética e uma reflexão estética frente à nossa contemporaneidade. Escolhemos “artesanaria” em contraste com “engenharia” ou “arquitetura”, que aludem ao cálculo, enquanto a prática do artesão é mais sujeita a vicissitudes, tal como entendemos as refrações da técnica e consequentes efeitos de sentido das descrições de Adriana. Mesmo que “artesanaria” seja substantivo, conota uma substantivação, pois seu uso remete mais ao proceder do artesão, contrastando com a forma mais comum, “artesanato”, que se relaciona mais ao artefato. Utilizamos o adjetivo “descritiva”, em vez do substantivo “descrição”, para que o escopo recaia sobre o proceder, já que “descrição artesanal” remeteria à categoria como

objeto acabado, conotando estaticidade, aproximando-a justamente da concepção que evitamos, da categoria descritiva como construção de paisagem ou cenário para o desenvolvimento da ação.

Em suma, nossa hipótese é que Adriana Lisboa constrói uma peculiar dinâmica entre espaço referenciável e espaço ficcional nas descrições, a serviço de uma postura ética; nomeamos esse procedimento de *artesanía descritiva*.

CAPÍTULO I

A DESCRIÇÃO DO ESPAÇO EM ADRIANA LISBOA

Neste capítulo tratamos da categoria descritiva do espaço em sua relação com os conceitos de realismo e *mimesis* na literatura. Trata-se de uma questão fundamental para a análise dos romances de Adriana Lisboa no contexto da ficção brasileira contemporânea, uma vez que o debate a respeito dos realismos volta à tona na produção literária e na crítica de literatura atuais. Na primeira parte, lemos Adriana em diálogo com a proposta de Tânia Pellegrini, iniciada a partir de uma leitura da prosa brasileira contemporânea em “Realismo: postura e método” e consolidada em *Realismo e realidade: um modo de ver o Brasil*. A questão que confrontamos é o contexto em que Adriana escreve, em que as escolas do Realismo e do Naturalismo já passaram por uma ruptura, do pré-modernismo às vanguardas europeias, as quais trouxeram novas formas de escrita, em geral radicalmente antirrealistas. Nesse sentido, consideramos a particularidade das vanguardas de reivindicar para si uma autonomia do texto literário em relação à realidade a ser representada, tendo a própria linguagem como referencial. Assim, a literatura contemporânea dispõe de uma ampla gama de concepções, podendo visitar e conjugar mais livremente tanto as experimentações das vanguardas quanto as técnicas narrativas ditas “tradicionais”, aqui entendidas como as que têm o intuito de serem reconhecidas como realistas (cf. PELLEGRINI, 2007).

O tratamento da categoria descritiva passou por um longo debate na história da crítica e da teoria literária, que reverbera até os dias atuais, quanto à sua capacidade de representar ou não a realidade extrínseca ao texto. Para tanto, escolhemos como ponto de partida de nosso argumento uma metáfora que compara o olhar do narrador ao do fotógrafo na seleção de suas lentes e enquadramentos. Há uma equivocada ideia do senso comum de que a fotografia seria um espelho da realidade, quando o que ela apresenta são rastros de realidade, que ainda assim podem ser manipulados por recorte, distorção, enfoque e desfoque, entre outras técnicas, o que traz à fotografia grande versatilidade, estabelecendo desde de uma verossimilhança até um índice do referente (cf. DUBOIS, 2001).

Em nosso trabalho a articulação com a *mimesis* se faz necessária, para o que recorreremos a Luiz Costa Lima, cuja obra parte da emancipação da *mimesis* da *imitatio*, agregando à semelhança, produzida por aquela, um sentido de diferença e criação (cf. LIMA, 2003, 2014). O texto de Adriana Lisboa remete a problemas reconhecíveis de nossa contemporaneidade: migração, precariedade do trabalho, vida nas grandes metrópoles, desagregação das famílias, moradia, entre outros. Mas ao mesmo tempo não se propõe a ser

mero documento de algum nicho de realidade, expondo um elemento ficcional criativo também manifesto, o que se evidencia principalmente em *Um beijo*, romance metaficcional e motivado pela poesia de Manuel Bandeira, e em *Rakushisha*, romance sobre o diário e os poemas de Bashô. Nesse caso, nosso conceito de “ficção” adquire um sentido próximo ao de história “inventada”, “fantasiosa”, uma das concepções que Jonathan Culler discute como tentativa de se definir o que é literatura (cf. CULLER, 1999).

Nossa leitura propõe que Adriana Lisboa procede a partir da observação do espaço verificável na realidade extratextual, mas acaba construindo um espaço ficcional que se rege por formações independentes daquele. Nisso a aproximamos do que Antonio Candido propõe ser uma “redução estrutural”, um texto que representa uma realidade que, todavia, ganha autonomia na ficção (cf. CANDIDO, 2004). Entendemos que, para Adriana, a autonomia tem o intuito de interferir sobre a percepção da realidade como uma postura ética.

1.1 As lentes de Adriana Lisboa, da macro à grande angular: a questão dos realismos

Logo na introdução de *Um beijo de colombina*, a categoria descritiva apresenta-se com realce e é determinante para o desenrolar da narrativa, numa cena em que o narrador autodiegético, João, companheiro recente de Teresa, trata do cotidiano do casal em seu apartamento. Ao longo da história, revela-se que ela escrevia um romance baseado na poética de Manuel Bandeira, o que propicia ao narrador ganhar intimidade com o poeta. Cada capítulo de *Um beijo* dialoga mais diretamente com um poema, que o intitula, e o primeiro é “Maçã”:

O quarto verso do poema falava de pequenas pevides dentro da maçã. Eu não conhecia aquela palavra, pevides. O livro era de Teresa e estava sobre a mesa da cozinha, junto com um saca-rolhas e um porta-guardanapos e uma lista de compras da qual constavam, entre outras coisas, vinho e guardanapos. (LISBOA, 2015, p. 11).

O presente da narração introdutória coincide com o fim da narrativa central, os oito meses em que João viveu com Teresa, que desaparece repentinamente no dia seguinte ao dessa cena, exemplar do cotidiano mais banal das personagens:

Cheguei da rua, não quis incomodá-la, fui me sentar na cozinha e despejei um pouco de café frio num daqueles copinhos de cachaça que usávamos no lugar das xícaras. O café tampou as letras do fundo do copo, e o logotipo escrito ali, e um número, e um nome, Brazil. Esquentei o café no microondas e peguei o livro, quase que por acaso. Sobre a mesa, formigas miúdas

fechavam o cerco em torno de um pingo cor-de-rosa de iogurte. Num apartamento do prédio em frente, um homem embalava uma criança nos braços, era possível ver sua silhueta recortada contra a sala iluminada, no crepúsculo. (LISBOA, 2015, p. 11-12).

Na sequência, o narrador continua a trazer referências a Manuel Bandeira, retiradas daquele livro, pego como que por acaso, “*dentro de ti, em pequenas pevides, palpita a vida prodigiosa, infinitamente*” (LISBOA, 2015, p. 12, grifo no original), que o levam à seguinte construção metafórica:

As pequenas pevides aguardavam, pequenas promessas prontas a explodir. Mas não explodiam: seguiam sendo promessas, simples promessas de outra maçã dentro daquela maçã, como as bonecas russas que vão saindo umas de dentro das outras. Como as pessoas que somos, e que vão saindo umas de dentro das outras ao longo dos anos. Ao longo das horas. No dia seguinte, Teresa morreu. (LISBOA, 2015, p. 13).

As duas primeiras citações descrevem denotativamente o espaço de convivência de Teresa e João, enquanto a última apresenta-se como um espaço metaforizado na figura das bonecas russas, abstração que leva a um devaneio existencial. Esses trechos correspondem a metade da introdução à história, colocando o leitor *in media res*, e já antecipa, por prolepse, a morte de Teresa. Estabelece-se o contraste entre uma banalidade do dia a dia e o núcleo de todo o enredo, que culmina numa tragédia. A metáfora remete à promessa de eternidade de uma paixão em curso, que é interrompida, “não explode”. Assim, tanto sobre o cotidiano quanto sobre a totalidade da história, metade do que se apresenta ao leitor circunscreve-se à descrição de uma mesa. Partimos desse contraste entre uma aparente banalidade do espaço e uma reflexão existencial, mediado por um olhar inusitado e fantasioso, para apresentar os matizes da descrição em Adriana Lisboa.

Nesses excertos reconhecemos facilmente um pequeno apartamento de subúrbio, com uma mesa de jantar que fica na própria cozinha, móvel cuja descrição antecipa a trivialidade e modéstia desse espaço cotidiano, acentuadas pelo próprio trejeito linguístico da redundância: um saca-rolhas sem uma garrafa de vinho e um porta-guardanapos sem guardanapos, objetos destituídos de sua função utilitária mais óbvia, e uma lista de compras que devolverá àqueles utensílios suas funcionalidades. Dá continuidade à despreensão desse ambiente o uso de copos de cachaça para se tomar café, as personagens não se importam se há uma louça específica para cada tipo de bebida. O logotipo, o número e o local de fabricação, Brazil com “z”, padrão internacional, mostram que se trata de um copo qualquer de bazar, produzido em série. O ato de requeimar o café no micro-ondas, eletrodoméstico familiar à nossa

contemporaneidade, índice de um cotidiano acelerado, “orna” com o apartamento, com o pingo de iogurte sobre a mesa cheia de formigas ainda no fim da tarde, ao que se deduz que não há uma empregada doméstica que cuide da limpeza e das compras. E quem mora no apartamento está longe de ser obcecado por higiene e organização. Em seguida o olhar do narrador lança-se para fora, onde é possível ver um homem com um bebê, tal a proximidade dos prédios. Assim, esse pequeno recorte, de extensão textual sumária, antecipa muito sobre as personagens. A partir dele pode-se deduzir que elas vivem uma rotina banal, num subúrbio de uma grande cidade dos dias de hoje. O narrador não julga, não adjetiva nem valora essa banalidade; ele não fala em “bagunça”, “relaxo”, “subúrbio” etc. Essas impressões são mediadas pelo olhar. Se há alguma valoração, ela é positiva, efetiva-se por esse olho que funciona como uma lente macro, que propicia um close fetichizado ao perscrutar as letras no fundo do copo e divisar um espetáculo bélico, um cerco, em formigas no iogurte. Trata-se de um olhar voyerizado, que se deleita.

Há, pois, uma descrição do espaço que nos permite inferir os hábitos das personagens, vislumbrar seu contexto histórico e geográfico e sua classe social, a partir de elementos familiares a uma realidade cotidiana de nossos tempos. Isso é possível antes mesmo que o leitor conheça o enredo, que se passa no Rio de Janeiro, na primeira década do século XXI. A partir disso, supõe-se que o texto tem uma pretensão realista ao referir-se a questões sociais de sua contemporaneidade, se anteciparmos a grosso modo a discussão sobre os realismos. Todavia, o livro de Manuel Bandeira sobre a mesa funciona como índice da proposta que se explicitará ao longo do romance: olhar para o mundo através da lente do poeta, aprendizado que João adquire paulatinamente, conforme ganha intimidade com sua poesia. Trata-se, com esse ponto de vista, de um universo ficcional, o do romance, que se refere a outro universo ficcional, o do poeta. Para Karl Eric Schøllhammer, Adriana “é uma leitora que escreve sobre literatura, em romances que giram em torno da literatura e do imaginário literário” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 134), o que a coloca “dentro da tradição borgesiana” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 134). A princípio, essa tradição seria avessa a qualquer realismo, mas o crítico adverte que “vale lembrar que sempre há em Borges um ponto de fuga, um ponto que demarca o jogo do limite autorreferencial e alguma alusão a uma realidade platônica ou mística” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 134). Parece-nos, no entanto, que em Adriana Lisboa essa particularidade não se reduz a um ponto de fuga, e que sua referência à literatura consiste numa postura interventiva frente a questões materiais da contemporaneidade, não uma alusão a qualquer platonismo ou misticismo.

Na citação que apresentamos é importante atentar-se para a repetição em “o livro era de Teresa e estava sobre a mesa da cozinha, junto com um saca-rolhas e um porta-guardanapos e uma lista de compras da qual constavam, entre outras coisas, vinho e guardanapos” (LISBOA, 2015, p. 11): repetição explícita de “guardanapos” e implícita de vinho. Parece-nos uma “piscadela” para o leitor, pois, se a repetição não é inócua mesmo linguagem corrente – “a reiteração ou repetição de itens lexicais tem por efeito trazer ao enunciado um acréscimo de sentido, que ele não teria se o item fosse usado somente uma vez” (KOCH, 2003, p. 121) – em literatura ela é ainda mais significativa. Ao analisar a poesia moderna, Alfredo Bosi reflete sobre o recurso da recorrência como desafio à noção de realidade reproduzível:

Ao poema, enquanto contínuo simbólico-verbal, não quadra a estrutura simples de espelho de uma natureza *tota simul*. E a recorrência, sonora, mórfica ou sintática, não quer dizer fusão, *synopsis*. Se assim fosse, como entender a fluidez da frase? [...] Puro espelhamento é tautologia. (BOSI, 1977, p. 26).

Trata-se de questão importante para nossa análise, pois propomos, em diálogo com Tânia Pellegrini (2007, 2018), que o realismo em Adriana Lisboa constitui uma postura (ética) frente à contemporaneidade, mas seu método (estética) prioriza a incidência do texto literário em sua autonomia sobre a percepção do real. Alfredo Bosi aponta essa problemática paradoxal do texto, autônomo, a ser lido como sistema fechado, mas não tautológico. Ainda tratando da recorrência, ele explica:

Do ponto de vista do sistema cerrado, o proceder da fala repetitiva tende ao acorde, assim como o movimento se resolve na quietude final. É um modo estritamente teleológico de encarar o poema. A beleza da forma adviria do fechamento do sistema; e valores estéticos seriam a regularidade, o paralelismo, a simetria das partes, a circularidade do todo. [...] Mas a verdade dessa posição — ou desse "gosto" — é uma meia verdade. O mesmo movimento que permite o sossego do retorno pode aceder à diferenciação-parafrente do discurso. *Re-iterar, re-correr, re-tomar* supõem *também* que se está a caminho; e que se insiste em prosseguir. [...] o sentido que se produz é antes de intensificação que de mera recorrência. (BOSI, 1977, p. 30-31, grifos originais).

Sugerimos que a “piscadela” de Adriana, ao trazer a redundância do saca-rolhas e do porta-guardanapos na descrição, traz à tona a questão essencial de que a arte pode prescindir de uma função pragmática, reivindicar seu imanentismo. Mas, na citação que apresentamos, a repetição funciona como realce, leva o leitor a rever objetos banais que poderiam passar despercebidos ao olhar desatento, ao mesmo tempo em que destitui desses utensílios práticos,

ferramentas, sua funcionalidade óbvia. Algo semelhante ocorre com o copo de cachaça usado para beber café. Trazemos, portanto, um debate primordial em relação à *mimesis*, desde Platão, passando por Aristóteles, Baumgarten no século XVIII, que cunha o termo *estética* relacionado à autonomia das artes, até a “arte pela arte” que atravessa o modernismo (ARS GRATIA ARTIS, 2009).

Como propomos inicialmente, Adriana Lisboa consolida aspectos de sua escritura a partir de *Um beijo*, uma grande reflexão metaficcional que explicita o caráter inventivo do romance, seguido de *Rakushisha*. Assim, o Rio de Janeiro do primeiro livro é, além da cidade verificável, o Rio de Manuel Bandeira e, no segundo, além da Kyoto real, a Kyoto de Bashô. No contexto da prosa brasileira contemporânea, Karl Eric Schøllhammer trata da presença ostensiva de novas formas de realismo hoje, que convivem simultaneamente com sua objeção, uma produção metaficcional patente, principalmente depois de Borges (SCHØLLHAMMER, 2009). Trata-se de um confronto derradeiro da polarização entre o intuito de escancarar uma realidade e o de conceber a ficção como imaginário inventivo:

No chavão pós-moderno, a metaficção conspira a favor do simulacro, em detrimento da realidade, e detona a possibilidade de manter a confiança na verossimilhança realista dentro de um universo em que os signos apontam para outros signos, textos se referem a outros textos, e as interpretações só se realizam numa tensa disputa entre interpretações. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 130).

Dado que os romances de Adriana Lisboa são escritos nesse contexto, é importante retomar alguns debates sobre o realismo, em geral, e sobre a categoria descritiva, em particular, para analisar a produção da autora. Ao mesmo tempo em que ela remete a espaços reconhecíveis, propõe-se a escrever dois romances seguidos baseados em obras poéticas. A própria autora explica que “[...] quando me deparo com aquela pergunta — ‘quais são as suas influências?’ —, muitas vezes acontece de eu citar mais autores de poesia que de prosa” (LISBOA, 2011, s.p.). Tratando-se de Manuel Bandeira, poeta do modernismo, e Bashô, poeta que influenciou o modernismo no ocidente, abordaremos essa tensão entre realismo e invenção ficcional em Adriana Lisboa. Entendemos que a autora não quer resolver esse aparente paradoxo, mas acentuá-lo. Assim, nas citações que apresentamos, a inutilidade atribuída aos objetos passa também pela inutilidade dessas descrições na narrativa, o que é apenas aparente. A crítica de Adriana frente à sua contemporaneidade, a estima pela organicidade do espaço com os modos de vida das personagens, não se reduz à sua

funcionalidade, mas à necessidade da apreciação estética gratuita, remetendo-nos à problematização da arte pela arte como aparente alheamento da realidade.

Passaremos abaixo, de forma sintética, por um longo debate travado acerca da categoria descritiva na ficção e sua relação com o realismo, que vai além das escolas Realista e Naturalista. O que está em jogo nesses debates é se haveria uma técnica narrativa que melhor causasse a impressão de realidade, a discussão se a realidade extratextual pode ser apreensível pela linguagem ou não e a forma que se trata essa apreensão. Todavia, o desenvolvimento dos ensaios desvela intenções outras para além de um puro tecnicismo ou estilística, pois essas são sempre vinculadas a uma visão de mundo, muitas vezes ideológica.

A categoria descritiva remete-nos às questões do Realismo do século XIX e seus desdobramentos posteriores. Lukács é responsável por uma obra densa sobre o tema, sendo seu ensaio “Narrar ou descrever”, de 1936, um dos mais polêmicos, por minorar a obra de Émile Zola. Para o ensaísta, narrar consiste em encadear epicamente a ação, enquanto descrever apenas mostra um quadro estático, autônomo em relação ao destino das personagens do romance, mera contextualização social (LUKÁCS, 1965, p. 43-94). O crítico toca numa questão cara à literatura: a concisão. Ao afirmar que a descrição é prescindível na narrativa, ele a normatiza e valora, afirmando basicamente que ela poderia ser suprimida, depreciação radical de muitas obras do Realismo e do Naturalismo, tendo como alvo principal o romance de Zola. Para ele, ao contrário do que se propõe esses movimentos literários,

É evidente que não nos defrontamos, aqui [em *Germinal*, de Zola], com um reflexo exato e profundo da realidade objetiva, e sim com uma banal deformação de suas leis, devida ao influxo de preconceitos apologéticos exercido sobre a concepção de mundo adotada pelos escritores desse período. (LUKÁCS, 1965, p. 57).

Para Lukács, há uma “realidade objetiva” a ser apreendida pelo texto, mas descrevê-la é alienar-se dela, fruto da desilusão dos escritores frente ao modo de vida burguês cristalizado, que criam personagens incapazes de modificar realidade (LUKÁCS, 1965). Essa atitude refletiria uma desilusão frente ao caráter acabado do capitalismo, sua inumanidade que se reproduz, o que suprimiria as ações transformadoras de uma épica (LUKÁCS, 1965). Lukács acredita que essa postura diminui a singularidade do proletário e defende que, frente à cristalização do mundo burguês que convive confortavelmente com a inumanidade, deveriam insurgir-se as personagens do proletariado (LUKÁCS, 1965). Theodor Adorno vê nessa postura de Lukács uma distorção influenciada pela subserviência ao Partido Comunista, que

acaba minorando a figura lukacsiana frente aos seus primeiros textos, redigidos enquanto pensador livre (ADORNO, 2002, 2016).

Bertold Brecht foi um dos maiores opositores a Lukács entre seus contemporâneos. Em “Observações sobre um ensaio”, ele entende que Lukács forja um heroísmo e um individualismo inexistente no homem comum ao exaltar os grandes heróis de Balzac e Tolstoi em “Narrar ou descrever” (BRECHT, 2016, p. 300-304). Marcus Vinicius Mazzari explica que, dentre os confrontamentos às posições de Lukács contemporâneos às suas publicações, destacam-se os do círculo da revista *Das Wort* e da *Internationale Literatur*:

[...] Lukács publica em 1936 o seu famoso e polêmico ensaio *Narrar ou descrever*, que Brecht, pouco depois, comenta criticamente em suas *Observações sobre um ensaio*. Uma das objeções feitas neste comentário diz respeito à relevância que Lukács, estabelecendo como modelo os grandes heróis de Balzac e Tolstoi, atribui ao indivíduo (o que poderia desembocar, na visão brechtiana, num individualismo semelhante ao explicitado por André Gide em seu livro *Retour de l'URSS*, em que acusa a inexistência de indivíduos na sociedade soviética). Em outros textos, Brecht explicita sua discordância das concepções estéticas lukacsianas de maneira mais específica: em *Notas sobre o estilo realista*, por exemplo, a discussão de procedimentos narrativos depreciados por Lukács – fluxo de consciência, multiperspectivismo, montagem, estranhamento – busca apontar para os limites de um conceito de realismo preso em demasia a algumas teses de Engels e Lenin sobre a herança realista. (MAZZARI, 1998, p. 274, grifos originais).

A grande questão, portanto, ultrapassa as escolas literárias Realismo e Naturalismo, estendendo-se também aos movimentos da modernidade e o questionamento geral de representar a realidade. A reunião dos textos desses debates foi denominada genericamente de “Debate sobre o expressionismo”. No Brasil, contamos com a obra *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*, em que Carlos Eduardo Jordão Machado reúne e analisa

[...] os pressupostos teórico-políticos historicamente imediatos ao debate, isto é, são discutidas as posições de Gottfried Benn, Georg Lukács, Ernst Bloch e também Walter Benjamin, o Congresso dos Escritores pela Defesa da Cultura, a criação da revista *Das Wort*, a exposição “Arte degenerada” e o próprio debate [...] (MACHADO, 2016, p. 10).

Sérgio de Carvalho explica que “uma das polêmicas mais importantes sobre estética marxista no século XX, o chamado 'Debate sobre o Expressionismo', [...] foi a rigor um debate sobre Realismo” (CARVALHO, 2015, p. 314), e o que estava em jogo era “uma oposição discutível – é essa a vulgata que perdura até hoje – entre obra de arte orgânica (ou

realista) e a obra vanguardista (não orgânica)” (CARVALHO, 2015, p. 314). Na contemporaneidade, a obra de Adriana Lisboa coloca-se num contexto em que pode servir-se mais livremente tanto da herança do Realismo quanto dos procedimentos narrativos que Marcus Vinicius Mazzari aponta como depreciados por Lukács. Para Tânia Pellegrini, é essa uma das características mais férteis da diversidade da prosa brasileira contemporânea (cf. PELLEGRINI, 2007, 2018). O cerne da proposição de Sérgio de Carvalho consiste em mostrar que desde de, e para além do Realismo e do Naturalismo como escola, o estilo sempre caminhou lado a lado com a questão ideológica:

O problema do Expressionismo não se ligava, entretanto, apenas à “ideologia de evasão” de artistas e intelectuais que flertavam com o Nada e que assim tendiam ao irracionalismo. A questão era também de ordem estética, representacional. No limite, referia-se ao colapso da dialética entre a parte e o todo na obra de arte, à perda da organicidade estética da relação entre imagem e mundo. (CARVALHO, 2015, p. 316).

Em “Narrar ou descrever”, Lukács explicita seu juízo depreciativo, partindo de um preconceito de que haveria formas melhores e piores de apreensão da realidade:

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade, não surgem jamais de uma dialética **imanente das formas artísticas** [...]. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida. Mas o reconhecimento do caráter necessário da formação dos estilos artísticos não implica, de modo algum, que esses estilos tenham todos o mesmo valor e estejam todos no mesmo plano. A necessidade pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim. (LUKÁCS, 1965, p. 53, grifo nosso).

Na citação, Lukács dirige-se ao realismo de Zola e Flaubert, hierarquizando abertamente as técnicas literárias, em detrimento da descrição e a favor da épica. Esse comentário é dirigido às análises teórico-críticas que Zola e Flaubert fazem de suas próprias escolhas formais (cf. LUKÁCS, 1965). Ou seja, ele mira nas afirmações em que os ficcionistas se mostram conscientes de sua escolha pela descrição como apropriada para tratar a realidade de sua época (cf. LUKÁCS, 1965). Para Lukács, ainda que os romancistas justifiquem seu estilo pelo contexto histórico-social, haveria nesses autores uma deformidade de percepção da realidade. Para sua concepção, portanto, seria intolerável o estilo que surgiria unicamente da imanência das formas artísticas, da “arte pela arte”, o que leva Lukács a repudiar o experimentalismo das vanguardas. Para Sérgio de Carvalho, essa depreciação não é menor, pois à época se tratava de uma acusação grave rotular uma obra pelo seu “formalismo”,

o que conotava, nos debates em voga, um alinhamento ao gosto da burguesia e ao fascismo, motor das polêmicas ao redor do “Debate sobre o Expressionismo” (CARVALHO, 2015).

Carlos Eduardo João Machado analisa os textos “O debate sobre o expressionismo” e notas críticas para a revista *Das Wort*, não publicadas à época porque prejudicariam a frente política contra o fascismo, de Bertold Brecht. Ele explica que o dramaturgo “faz uma defesa do expressionismo, da montagem, do monólogo interior e da sátira, [...] recusa-se ao ‘modelo único’ da concepção de realismo centrada na literatura do século XIX” (MACHADO, 2016, p. 147). Para Brecht, na crítica ao “Narrar ou descrever”, Lukács “separa forma de conteúdo, menospreza a forma e detesta as palavras ‘estilo’ e ‘técnica’” (MACHADO, 2016, p. 151). Brecht é contra a pecha atribuída às vanguardas de se afastarem da realidade de seu tempo, e sua proposta é “formular uma definição de realismo ampla, produtiva e inteligente, não restrita a um modelo único, voltada para as questões do homem contemporâneo, sensível portanto às novas possibilidades técnicas e expressivas das vanguardas” (MACHADO, 2016, p. 154).

Com as técnicas das vanguardas atreladas a novas possibilidades de realismo, começamos a adentrar no papel que a descrição do espaço tem na prosa de Adriana Lisboa, considerando o contexto da produção contemporânea. Se, para os contemporâneos de Brecht, as formas das vanguardas propiciavam um realismo mais adequado ao seu tempo, nossa reflexão caminha no sentido de entender o papel da descrição hoje, em plena difusão do que a modernidade começava a trazer com a fotografia e o cinema, uma reprodutibilidade de imagens que sequer Benjamin anteveria em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Philippe Hamon retoma a polêmica em “O que é uma descrição”, de 1972, com uma leitura semiológica. Ele afirma em sua análise imanentista que “[...] toda a descrição se apresenta como um conjunto lexical metonimicamente homogêneo cuja extensão está ligada ao vocabulário disponível do autor, e não ao grau de complexidade da realidade em si própria considerada” (HAMON, [197-], p. 67). Hamon exemplifica essa afirmação ao dizer que, se numa narrativa aparece um jardim, é muito provável que o paradigma lexical será de espécies de plantas (HAMON, [197-], p. 63). O autor alinha-se a Lukács ao tratar a categoria descritiva como monótona, interruptiva da ação e que, enfim, acaba não cumprindo sua pretensão realista, pois

A atitude realista repousa, pois, numa ilusão linguística, que é a de uma linguagem monopolizada apenas pela sua função referencial, na qual os

signos seriam os análogos adequados das coisas, uma grade transparente duplicando o descontínuo do real” [...] vê-se, pois, que a característica fundamental do discurso realista é negar, tornar impossível a narrativa, qualquer narrativa. Porque, quanto mais se satura de descrições, tanto mais, concomitantemente, é constrangido a multiplicar temática vazia e redundâncias, mais também, se organiza e se repete, logo, se fecha sobre si: de referencial, torna-se puramente anafórico; em vez de citar o real, cita-se a si mesmo perpetuamente. (HAMON, [197-], p. 75).

Gerard Genette emancipa-se ligeiramente da depreciação da categoria descritiva, mas não a abandona em definitivo. Em “Fronteiras da narrativa”, de 1971, questiona a convenção de que narrar seria somente encadear de ações, remontando a Platão e Aristóteles para abordar a *mimesis*⁵ e a *diegesis* (GENETTE, 2011). Em suma, para os dois filósofos gregos, o poema épico narra, é basicamente *diegesis* ao contar as ações das personagens, técnica que não seria imitativa da realidade; a tragédia, e o discurso direto na épica, seriam miméticos, pois imitariam a fala real das personagens (GENETTE, 2011). Para Genette, a própria essência da linguagem desconstrói essa lógica, pois seu funcionamento consiste num signo verbal representando um objeto não verbal e, portanto, a única forma representar a coisa tal qual ela é, seria colocando o objeto no lugar da linguagem (GENETTE, 2011). Portanto, ele confronta a posição aristotélica de que *mimesis* seria uma imitação perfeita e *diegesis*, imperfeita, afirmando que só há imitação imperfeita: *mimesis é diegesis* (GENETTE, 2011).

Genette explica que, por consequência, a narração não se opõe à descrição. Para ele, é senso comum atribuir à narração a representação de ações e acontecimentos e à descrição a representação de personagens e objetos. O ensaísta destitui essa concepção mostrando que na linguagem é mais natural haver descrição sem ação do que ação sem descrição, pois mesmo na frase menos descritiva, sem qualificadores, como “O homem aproximou-se da mesa e empunhou uma faca” (GENETTE, 2011, p. 276), há descrição ao se designar seres e objetos. Para Genette, a diferença entre descrição e narração refere-se tão somente ao conteúdo, pois suas fronteiras na enunciação são indeterminadas (GENETTE, 2011). Nesse sentido, consideramos a emancipação do ensaísta em relação à categoria descritiva, ao equiparar descrição e narração, sem hierarquizá-las. Mas, estranhamente, ele se refere apenas à enunciação não literária. Para Marisa Martins Gama-Khalil, Genette aproxima-se de Lukács e Philippe Hamon, pois ainda apresenta um desafio ao tratamento do espaço ficcional (GAMA-KHALIL, 2010). De fato, e tal conclusão soa quase como uma contradição à exposição do ensaísta, ele encerra seu texto considerando que na literatura a descrição é sempre auxiliar de

⁵ Aqui utilizamos a grafia *mimesis* sem acento, tal como a apresenta Genette.

uma narrativa, e que não se poderia imaginar um gênero em que o contrário ocorresse (GENETTE, 2011).

Antonio Candido retoma novamente o debate, ao final da década de 1980, em “Degradação do espaço”, tecendo uma análise detalhada da construção do espaço ficcional no romance *L’assommoir*, de Émile Zola. O escopo de sua leitura é o Zola depreciado por Lukács em “Narrar ou descrever”, atualizando assim a questão aberta por este. O crítico denuncia o equívoco lukacsiano de opor narração a descrição como opções excludentes, explicando que em Zola:

A ação se torna quase descrição, na medida em que os atos são manipulações; a narrativa parece uma concatenação de coisas e o enredo se dissolve no ambiente, que vem a primeiro plano através das constelações de objetos e atos executados em função deles. Aqui, poderíamos dizer contrariando o famoso ensaio de Lukács que descrever *é* narrar. (CANDIDO, 2004, p. 63, grifo do autor).

E complementa:

[...] num romance naturalista, materialista por pressuposto, a descrição assume importância fundamental, não a modo de enquadramento ou complemento, mas de instituição da narrativa. É ela, de fato, que estabelece como denominador comum a supressão das marcas de hierarquia entre o ato, o sentimento e as coisas, que povoam o ambiente e representam a realidade perceptível do mundo, a que o Naturalismo tende como parâmetro. (CANDIDO, 2004, p. 67).

A partir de um remanejamento do título do texto lukacsiano, Antonio Candido afirma que nesse romance “descrever *é* narrar” (CANDIDO, 2004, p. 63, grifo original), desfazendo uma suposta oposição entre as duas categorias. Nesse sentido, ele avança ainda mais em relação a Genette, desierarquizando definitivamente a descrição e a narração na literatura.

Todavia, o crítico restringe sua contribuição ao Naturalismo, e entendemos que ela oferece pressupostos a serem refratados para além daquela escola, principalmente se considerarmos a proposição primordial de Brecht, de não restringir o conceito de realismo ao romance do século XIX. No Brasil, Tânia Pellegrini atualiza o problema a partir da análise da literatura contemporânea brasileira, mostrando como ela é fértil em conceber novos realismos, no plural (cf. PELLEGRINI, 2007, 2018). Tratamos de elaborar uma análise mais detida às descrições de Adriana por entender que a teoria é necessária, mas sempre insuficiente, para tratar o texto literário, está sempre aquém desse. E não se trata apenas do texto novo, mas também da revisitação dos clássicos, tal como o faz Antonio Candido ao elaborar o ensaio

sobre Zola ao final da década de 80, em que revisita também a própria crítica. Nesse sentido, no Brasil, Leyla Perrone Moisés elabora uma exaustiva pesquisa da obra de Lautréamont e de sua fortuna crítica em *Falência da crítica: um caso limite: Lautréamont*, propondo-se a tratar a estranheza de sua obra, principalmente no contexto em que surgiu, em meados do século XIX:

Este trabalho tem como ponto de partida uma obra cuja centenária novidade espicaça a crítica, mas que irreduzível à análise, acaba por tornar irrisório todo e qualquer comentário. Essa obra é a de Isidore Ducasse, em literatura Conde de Lautréamont.

Autor e obra estão marcados com o selo da estranheza. Autor sem biografia, vagou como um fantasma entre Montevideu e Paris, deixando apenas breves indícios de sua passagem. Obra de pequenas dimensões, composta de duas partes surpreendentes e contraditórias, caiu como um aerólito na história da literatura e não encontrou registro. (MOISÉS, 1973, p. 9).

Ela elabora não necessariamente uma desconstrução da crítica de Lautréamont, mas expõe suas limitações frente à novidade de uma obra, que, no caso, é exacerbada pela sua estranha originalidade em confronto com a produção de seu tempo. Trazemos, a título de exemplo, a crítica contemporânea ao escritor, especificamente a primeira:

Alfred Sircos, como todo sujeito perante um objeto novo, procura enquadrar este objeto em suas categorias mentais. Ora, o objeto não tem registro, não se encaixa perfeitamente em nenhuma classificação prévia. O crítico busca pontos de referência: o mal do século, o parentesco com certas obras anteriores que revelam o mesmo desprezo pelo homem. Mas, assim que Sircos aproxima a obra de outras, e procura descrevê-la a partir desse confronto, malogra em seu intento. Cede aos lugares comuns de sua época [...] (MOISÉS, 1973, p. 19).

A partir desse “caso limite”, Leyla Perrone Moisés propõe balizas para uma nova crítica, cujo método

[...] deve permitir à crítica prestar contas de seu objeto de um modo coerente e englobante. O discurso crítico é um sistema que deve manter relações constantes e homogêneas com a totalidade do objeto estudo, assegurando o mesmo tipo de relação entre as unidades e os níveis de seu próprio sistema. Esse critério não se funda na verdade mas na validade [...]. Não acreditando numa verdade da obra mas em sua pluralidade, não podemos pedir ao discurso crítico que ele seja verdadeiro, mas lhe pediremos que seja válido. (MOISÉS, 1973, p. 160).

Quanto à crítica de Adriana Lisboa, partimos da proposição inicial de Karl Eric Schøllhammer, no intuito de mostrar que em sua obra a metaficção e o realismo não se opõem (cf. SCHØLLHAMMER, 2009). Mais ainda, é justamente *Um beijo* que nos leva propor o

conceito *artesanía descriptiva*, pois o romance consolida certos padrões de Adriana que constituem um estilo detectável, uma assinatura singular, mas sem perder de vista suas refrações. Optamos por “artesanía” e não “arquitetônica” ou “engenharia”, a partir de uma analogia com a prática do artesão, que adota padrões geométricos, mas está sujeita à volúvel maleabilidade das mãos. Como propõe Antoine Compagnon em *O demônio da teoria*, “*literatura é literatura*, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram lentamente [...], mas é impossível passar de sua extensão à sua compreensão, do cânone à essência” (COMPAGNON, 2001, p. 46). Todavia, se nos propomos a estabelecer um sistema válido, como sugere Leyla Perrone Moisés, entendemos a categoria descritiva em Adriana Lisboa como uma sistemática artesanal, não do cálculo inflexível. Para Compagnon, não se pode afirmar que os limites da teoria significam sua nulidade: “não digamos, entretanto, que não progredimos, porque o prazer da caça, como lembrava Montaigne, não é a captura, e o modelo de leitor [...] é o caçador” (COMPAGNON, 2001, p. 46).

A respeito da introdução de *Um beijo de colombina*, que citamos anteriormente, podemos, com Antonio Candido, falar de desierarquização entre ato, sentimento e as coisas que povoam a realidade (cf. CANDIDO, 2004). O romance de Adriana Lisboa não deixa de ser herdeiro da tradição Realista, e a equiparação de sentimento e coisas cumpre a função de apresentar os modos de vida das personagens. Assim, é equivocado afirmar que tais descrições sejam uma fuga do escopo da narrativa. Logo na introdução da narrativa, a descrição sofisticadamente condensada conjuga caráter, contexto histórico e classe social das personagens. Também é possível antecipar o que consideramos a postura ética da escritora frente à sua realidade. Há um olhar macro que se debruça sobre o mínimo detalhe, o aparentemente ínfimo, que mostra a bagunça e a sujeira sem valorá-las negativamente; ao contrário, temos um olhar simpático ao copinho de cachaça com café frio e às formigas no iogurte. Entendemos que essa simpatia é uma crítica à estetização generalizada da fase atual do capitalismo, que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy chamam de “capitalismo artista” (cf. LIPOVETSKY; SERROY, 2015), que desenvolveremos no próximo capítulo. Se há descrição do espaço concomitante a uma crítica social, pode-se falar de herança realista, remetendo-nos a Tânia Pellegrini (cf. PELLEGRINI, 2007, 2018).

O texto de Antonio Candido, “Degradação do espaço”, foi reunido no livro *O discurso e a cidade*, em que ele se propõe a aplicar o que chama de *redução estrutural*, método pelo qual entende que “a narrativa se constitui de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da

natureza, da sociedade ou do ser” (CANDIDO, 2004, p. 9). O crítico propõe ainda que “o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (CANDIDO, 2004, p. 10).

Para a leitura de Adriana Lisboa, particularmente em *Um beijo e Rakushisha*, acrescentamos que não se trata apenas de “sentir melhor a realidade originária”, mas que sua *artesanía descriptiva* conduz o leitor a olhar através de uma nova lente a realidade, ainda que essa pareça discrepante da originária. Daí a importância da sequência dos dois romances iniciais a partir de uma obra poética, pois parte-se simultaneamente de uma realidade extratextual e de uma referência originariamente ficcional. O olhar de Adriana emerge mediado de antemão por uma subjetividade primeira, a de Manuel Bandeira e Bashô. Ela conduz o leitor a ver não só o Rio de Janeiro ou a Kyoto contemporâneos, mas sobrepõe a essas cidades a capital fluminense de Bandeira e a Kyoto de Bashô. A trajetória do narrador-personagem João, que passa a ser a do leitor, é o aprendizado de olhar para o mundo com a lente subjetiva de Bandeira, inclusive amenizando sua desagregação originária. Com isso propomos a ocorrência inicial da *artesanía descriptiva* de Adriana Lisboa: a sobreposição de textos como um palimpsesto, mas que fossem impressos em papel cristalino.

Em *Realismo: postura e método*, Tânia Pellegrini explica que o movimento surgido em meados do século XIX relaciona-se à descrição dos detalhes minuciosos dos costumes burgueses e do proletariado (cf. PELLEGRINI, 2007). A autora explica que não considera em sua análise as diferenças entre Realismo e Naturalismo, por entender que o problema da técnica representacional que pretende aproximar-se da realidade concreta é o mesmo (cf. PELLEGRINI, 2007). Interessa-nos esse posicionamento, considerando que, em “Narrar ou descrever”, Lukács também parece indiferente aos termos, tentando mostrar qual técnica representacional seria a verdadeiramente realista, digna do que ele julga ser o “grande naturalismo” (cf. LUKÁCS, 1965). Para a ensaísta, uma visão contemporânea do conceito de realismo ultrapassa sua função de mero registro:

[...] uma maneira produtiva de entender o conceito parece ser tomá-lo como uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas [...] (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

Nesse contexto, Tânia Pellegrini faz uma pequena asserção aos contos de Adriana Lisboa, que considera “pequenos e delicados cortes na realidade de um cotidiano banal” (PELLEGRINI, 2007, p. 153). Os contos da autora trazem certa semelhança na descrição do

espaço com seus romances. Tratar do banal com “delicadeza”, portanto, não significa uma recusa de postura crítica frente aos problemas concretos de sua contemporaneidade. Ao contrário, parece-nos uma proposta de intervenção deliberada. Adriana Lisboa assume o que Tânia Pellegrini considera, no realismo, para além do método, uma postura comprometida em mostrar problemas sociais presentes, muitas vezes com um posicionamento político claro, que a crítica retoma em diálogo com Raymond Williams (cf. PELLEGRINI, 2007). Quanto ao método, em seu panorama da literatura brasileira contemporânea, Tânia Pellegrini explica que

Fragmentação e estilização, colagem e montagem, heranças modernistas, [...] convivem hoje com outras técnicas de representação, muitas delas bastante antigas, num conjunto a que se poderia chamar de “realismo refratado”, compondo uma nova totalidade, assim traduzindo as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, abandono do campo, empobrecimento das classes médias, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, um amálgama contraditório de elementos, gerido por uma concepção política neoliberal e integrado na globalização econômica. (PELLEGRINI, 2007, p. 138-139).

A autora fala dos pequenos recortes do cotidiano em Adriana Lisboa, o que é notável nos excertos que citamos. O tratamento do banal pela romancista cumpre ao menos uma função do que a ensaísta considera uma postura: a crítica frente ao tratamento estetizado do espaço. Quanto ao entendimento das técnicas realistas como meras funções de registro, apresentaremos no próximo subcapítulo uma discussão sobre a *mimesis* em que aprofundamos o problema. Por hora, pode-se afirmar que a descrição da cozinha em *Um beijo* não tem a função de apenas registrar aquele ambiente, pois criar a imagem desse ambiente, tão familiar, sequer teria relevância frente ao repertório de imagens a que o sujeito está exposto hoje. O que se nota em Adriana Lisboa é o que Tânia Pellegrini chama de recortes, que tratamos como a aproximação de uma lente fotográfica macro, que selecionaria em quais fragmentos dar o *close*. Mas dizer que Adriana faz apenas recortes do cotidiano ainda limita a descrição a uma espécie de registro da realidade extratextual. Mais do que isso, com esses enfoques ela compõe uma nova imagem, de forma artesanal, aí sim apresentando o que Tânia Pellegrini considera a convivência entre técnicas de representação antigas e a herança do modernismo.

Retomando a introdução de *Um beijo*, ao utilizar a recorrência, o narrador lança um novo olhar sobre o saca-rolhas e o porta-guardanapos, assim como na utilização do copo de cachaça para tomar café, o que os destitui de sua função prática imediata. Na mesma mesa está o livro de poemas, em que João acabara de ler “Maçã” e, em seguida, ele próprio constrói uma metáfora a partir da absoluta frivolidade de formigas ao redor de uma gota de iogurte. Da

metáfora elaborada de Bandeira, tanto pela imagem quanto pela composição dos versos, o narrador-personagem parte para uma metáfora prosaica. Em “Maçã”, o poeta compõe uma imagem erótica sublime, cita o amor divino, a partir da frivolidade da fruta na mesa de um quarto de hotel:

Por um lado te vejo como um seio murcho
pelo outro como um ventre cujo umbigo pende ainda o cordão placentário

És vermelha como o amor divino

Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente

E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel
(BANDEIRA, 1986, p. 142)

Norma Goldstein explica que a passagem para o verso livre no modernismo é acompanhada também de novas temática, análise que inclui principalmente a obra de Manuel Bandeira:

Dos temas ‘nobres’, a poesia crepuscular passa para os ‘banais’: o quarto do poeta; a vista encaixilhada pela janela, a praça, a árvore desfolhada, os interiores penumbrosos, a lâmpada velada [...], o jardim dissolvido pela chuva, a névoa, a cena quotidiana. A recordação do lugar importante. Não a lembrança de grandes acontecimentos, mas de um momento ou de um pequeno fato que um dado inexpressivo do presente evoca. (GOLDSTEIN, 1983, p. 11).

O “dado inexpressivo do presente”, uma maçã sobre uma mesa, evoca uma memória que, no caso, está atrelada à simbologia da maçã, não apenas à memória individual, mas coletiva. Davi Arrigucci Júnior, em *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, explica que:

Dada a conotação erótica da maçã, esta acaba personificando a mulher (a cujas partes é de fato comparada), de preferência a mulher caída, de acordo com o quarto e o fruto, favorecendo-se, desta forma, uma visão sublimada da queda, através da elevação em imagem poética de um amor proibido e prosaico. Teríamos, em síntese, uma leitura espiritualizada do resgate da degradação pecaminosa pelo sublime do amor divino (mencionado no texto), tudo condizente com uma concepção da poesia em que esta consistisse em elevar o baixo até o sublime, em poetizar a banalidade cotidiana, a realidade decaída do mundo. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1990, p. 24).

“Maçã” é exemplar de muitos dos momentos de reflexão da poesia de Manuel Bandeira, que o levam a um alumbramento frente a uma cena estática:

Desde o princípio do texto, o leitor está diante do registro de um momento de reflexão (como tantos em Bandeira) sobre uma cena exteriormente estática. A cena toda se inclui num instante como que intemporal, recortado do fluxo do tempo, como um instantâneo, mas demarcado pela subjetividade que sugeriu o recorte.

É aqui que *a poesia dá a ver*: ao mesmo tempo e sob a mesma luz, o olhar *desentranha* unidos os interiores da maçã, do quarto e da consciência, num único instante lúcido e fixo – *alumbramento*. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1990, p. 24, grifo original).

É importante observar que o poema começa pela metáfora, evocada não só pela forma da maçã, mas por sua conotação erótica. O poeta inicia pela sublimidade e encerra restituindo à fruta a sua materialidade, denotada: “E quedas tão simples / Ao lado de um talher / Num quarto pobre de hotel” (BANDEIRA, 1986, p. 142). Assim, Bandeira dá ainda maior relevo a seu procedimento, reconstituindo a maçã denotada, em sua banalidade. Essa inversão, ir do sublime ao banal, e não do banal ao sublime, é necessária para devolver a fruta à sua condição de objeto, pois sua simbologia é tão forte que remete de imediato à fábula do pecado original, a ponto de eclipsar o sentido denotativo. O poeta procede de forma semelhante em “Satélite”, com a diferença de que neste a lua denotada já é apresentada desde o título, e o poema se desenvolve inteiro e explicitamente como metapoema que busca a desmetaforização. “Maçã” mantém vivo seu “alumbramento” frente à cena, pois a fruta como objeto, seguida da solidão do quarto de hotel, não é suficiente para calar a memória do vislumbre erótico. A banalidade dos “pequenos fatos inexpressivos” revela-se como mera superficialidade, pois é capaz de evocar o sublime, já que sua pequenez é apenas aparente.

A atitude de contemplação e reflexão frente a cenas estáticas adensa os romances de Adriana com o olhar voyeurizado para o espaço, que compõe um cenário muitas vezes “recortado do fluxo do tempo, como um instantâneo”, daí nossa escolha pela comparação com as lentes fotográficas. O “alumbramento” de Bandeira influencia o “cotidiano epifânico de [...] Adriana Lisboa, [que] [...] revela a potência do pequeno” (CONDE, 2014, p. 47). Interessante ainda a questão do recorte do fluxo do tempo, que aprofundaremos no terceiro capítulo, mas que já aponta uma predileção pelo espaço em relação ao tempo. A metáfora elaborada por João, das formigas fechando o cerco ao redor do iogurte, como um assalto, é prosaica, mas é coerente à personagem, que se apresenta no romance como um amador em poesia. Todavia, apesar de prosaica, a metáfora não é vazia, alude à finitude, o cerco das formigas que consumirá o iogurte, à morte de Teresa que é narrada em seguida. O esvaziamento metafórico

de “Maçã”, ao final do poema, não esvazia seu lirismo, apenas possibilita a abertura para novas associações e um outro lirismo, procedimento comum em Bandeira (cf. BRANDÃO, 1987):

Na poesia modernista brasileira, já se tornou clássica a leitura de “Maçã”, de Manuel Bandeira [...] como uma natureza-morta cubista [...]. O recurso da transparência para a visão interna e externa do objeto remete às naturezas-mortas de Braque e Picasso, estabelecendo relações espaciais definidas por todos os ângulos. Ao pretender um quadro descritivo-analítico, Manuel Bandeira deposita o objeto “maçã” sobre uma base aparentemente sólida, mas ausente, um anteparo qualquer de um “quarto pobre de hotel”. Desta maneira, concentra em um único verso, o último, todo o espaço circundante. Além disso, intui através das formas da maçã, de fora, para o núcleo das pequenas pevides, traços femininos, retomando o simbolismo frequentemente atribuído à fruta. A composição se completa com o talher posto ao seu lado. Ora, se pensarmos na perspectiva do memento mori, “Maçã” permite ao poeta refazer o percurso do nascimento – expresso em “um seio murcho”, “um ventre”, “um umbigo” de onde ainda pende o “cordão placentário - à espera da morte “num quarto pobre de hotel”. (MENEGAZZO, 2015, p. 265).

No romance, o vinho que acabou, o café que está frio, o copo de cachaça para tomar esse café, outra referência ao álcool, são elementos que reaparecerão ao longo do romance. Ao final de *Um beijo*, Adriana cita os poemas que influenciaram diretamente a escritura do livro, e o vinho remete a “Bacanal”. Nesse trecho inicial seguido da morte de Teresa, os objetos da mesa, indícios do cotidiano do casal, são dispostos como uma composição em natureza morta. Eles se conhecem bêbados em uma festa, e boa parte do romance apresenta o pouco tempo dos dois juntos como um grande folguedo, sendo o próprio título do romance uma alusão ao *Carnaval*, de Manuel Bandeira. Mas o que se encontra na descrição inicial da mesa são os restos, indício de algo que está no fim, como as pevides da maçã, que palpitavam, mas não explodiram. Esse palimpsesto com os textos de Bandeira e Adriana, construídos pelo que chamamos de *artesanaria descritiva*, concretiza-se na apresentação de um cotidiano comum, mas que se singulariza na descrição por seu contexto na narrativa e, no caso, pela aproximação metafórica com o poema “Maçã”.

Se nesse romance o olhar para o ínfimo elevado ao sublime é influência direta de uma expressão do modernismo no Brasil, especificamente da poesia de Bandeira, ainda em *Um beijo* podemos tratar de uma outra forma mais inaugural da literatura moderna. Joseph Frank, em “A forma espacial na literatura moderna”, tomo como emblemática a cena do comício da feira de exposições em *Madame Bovary*, para tratar do efeito de simultaneidade na descrição, “um método que poderíamos muito bem chamar de cinematográfico, já que essa analogia vem

imediatamente à mente” (FRANK, 2003, p. 231), em que “tudo devia soar simultaneamente”, escreveu Flaubert mais tarde, comentando essa cena; “devia-se ouvir o berro do gado, os sussurros dos amantes e a retórica das autoridades, tudo ao mesmo tempo” (FRANK, 2003, p. 231). Para Frank, com essa técnica “o fluxo de tempo da narrativa é detido; a atenção é posta na interação das relações dentro da área de tempo delimitada” (FRANK, 2003, p. 231).

João, logo no início de seu luto por Teresa, enxerga excesso e tormenta no mesmo movimento do Rio que tanto admirava, ao que ele fecha os olhos e tampa os ouvidos, em fuga:

Nesse momento, não ouço gente batendo à porta, música que ouvem no quarto vizinho, crianças jogando bola na calçada, o carro do pão (temos dezoito sabores de brioche, temos a linha diet, temos o pão de forma...), o carro do ferro-velho, o carro do camarão, o carro da pamonha, não ouço gritos nem sussurros. (LISBOA, 2015, p. 50).

Em outra cena, após correr e caminhar pelas ruas do centro do Rio, o narrador as descreve conforme o ritmo de seus passos e, ao final, sintetiza todas as suas impressões numa visada simultânea, metaforicamente uma lente panorâmica que capturaria toda a cidade de cima:

Fazia calor, apesar de estarmos em junho, **aquele calor cheio de expectativa que às vezes antecede as grandes chuvas. Não era possível que todas as pessoas em todas as partes da cidade não estivessem pensando exatamente aquilo**, largando papéis sobre as mesas de seus escritórios, pedindo que seus interlocutores telefônicos aguardassem um instante na linha, tirando o pé dos aceleradores de seus carros, desviando os olhos de suas telas de computador, de suas turmas de alunos, de seus professores, de seus chefes, de seus subordinados, de seus clientes, desligando suas furadeiras elétricas e seus liquidificadores, interrompendo seus abdominais e suas pedaladas, suas pinceladas, suas manobras de skate, deixando no ar o dedo prestes a baixar sobre a pele do pandeiro e guardando na garganta a última nota da ária. (LISBOA, 2015, p. 127, grifo nosso).

Mais importante do que a cidade referenciável é a impressão que se tem dela. Na citação acima, João sai de seu isolamento e volta para as ruas em busca de alívio para seu luto, tentativa de vislumbrar o Rio como o fazia quando vivia com Teresa. O calor e a chuva deveriam paralisar o tempo, tirar as pessoas de seu frenesi para admirar o fenômeno natural, assim como ele buscava frear a tormenta de seus pensamentos. A descrição refere-se à cidade real, mas a visão simultânea, a paralisação do tempo, é construída no espaço ficcional e tem o intuito de induzir o olhar para a cidade por esse ponto de vista.

Em *Rakushisha*, a simultaneidade adquire harmonia em Kyoto, inclusive como comparação à desordem do Rio de Janeiro em véspera de chuva. No Rio:

O Aterro do Flamengo estava esbranquiçado e opaco, coberto por uma película de chuva. Apressava-se na mesma calçada gente sem guarda-chuva: ombros encolhidos em gesto involuntário de proteção, testas franzidas, passos curtos e rápidos. Alguns tapavam a cabeça com pastas. Com um jornal dobrado em quatro. Corpos cortados pelo vento frio que agora vinha da praia. (LISBOA, 2014b, p. 21).

E em Kyoto:

Na primeira tarde em que choveu depois que cheguei, as bicicletas me deixaram preocupada. Tantas pessoas de bicicleta. E fiquei preocupada com as mulheres de saltos altos e não raro pedalando bicicletas. **Mas tudo se ajustou numa confluência harmônica** que só excluía a mim. Só eu não entendi o que aconteceu ontem em Kyoto com a chuva, enquanto esperava para atravessar a Shijo, numa das horas de maior movimento.

Carros, pessoas e bicicletas, guarda-chuvas e saltos altos se entendiam. Estranha, apenas eu. Na raiz da incompreensão. Mordendo meus lábios e o chiclete entre os dentes. Nenhuma das mulheres levou um tombo, as mãos conduziam bicicletas e guarda-chuvas como maestros talentosos, os carros paravam nas faixas de pedestres e o silêncio acolchoado da água caindo no pior horário do dia, quando aparentemente todos saíam do trabalho, me assustava como um sonho indevido.

Aquelas pessoas tinham na bicicleta a destreza de Alice. (LISBOA, 2014b, p. 46-47, grifo nosso).

A simultaneidade se dá num movimento sincrônico, uma primeira impressão guardada como uma filmagem panorâmica pelo narrador-personagem, Celina, em que tudo é exibido ao mesmo tempo no enquadramento de uma tela. O ritmo da movimentação se assemelha à visão das engrenagens de uma máquina em perfeito funcionamento. Importa pouco a Kyoto referenciável para essa descrição, se ela confirma o imaginário estereotipado de uma nação harmônica e disciplinada, ou se essa imagem é como um panfleto turístico que esconde as contradições locais, que de qualquer forma não deixa de ser uma faceta da realidade, um recorte. O mais relevante é que a viagem para Celina é a superação de um luto prolongado por doze anos desde a morte de sua filha, Alice, e essa movimentação harmônica é um primeiro alento que a retira de sua letargia, uma possibilidade de libertação (“um sonho indevido”). Ela quer e precisa enxergar Kyoto à sua maneira. Ainda que essa visão pareça idealizada, a descrição incide sobre a cidade dessa forma.

Em *Azul Corvo*, ao comparar o Rio de Janeiro a Lakewood, o narrador-personagem, Vanja, parte da observação sobre a ausência de baratas na cidade desértica:

Barata americana: *Periplaneta americana*.

Li certa vez que elas têm a capacidade de se autorregenerar, dependendo da gravidade da injúria. Eu as conhecia intimamente, de convívio e de fama (as únicas capazes de sobreviver a uma hecatombe nuclear etc.), de encontros-surpresa na cozinha e no hall do elevador de serviço. Em Copacabana, elas estavam em toda parte. Mas ali eu não via baratas. (LISBOA, 2014a, p. 15-16).

A própria seleção temática inusitada, a presença ou ausência de baratas para comparar duas cidades, causa estranhamento. *Periplaneta americana* é o título do capítulo, que cumpre também uma função metafórica relativa à resistência das baratas às mais rigorosas intempéries, sua capacidade de adaptação, tal como Vanja tem que fazê-lo em sua trajetória. Quanto à descrição da barata em seus diversos ambientes, encontramos uma série de recortes justapostos com aparente aleatoriedade. Ao citar o nome científico do inseto e sua capacidade de sobreviver a uma hecatombe nuclear, infere-se que tais informações possam ser recortadas de livros didáticos, enciclopédias, almanaques, Wikipédia, entre outras fontes de informações científicas superficiais. A despreziosidade ao informar a fonte, “li certa vez”, aponta essas diversas possibilidades. O procedimento se repete adiante na narrativa: “*Em 2003, alguns cientistas escoceses da Universidade de Edimburgo descobriram que os peixes podem sentir dor.* [carece de fontes] Wikipédia” (LISBOA, 2014a, p. 111, grifo e sobrescrito originais). O narrador desierarquiza a relevância de uma informação científica e de uma do cotidiano banal, pessoas que têm medo de baratas. Na segunda citação, a autora inclusive usa o recurso tipográfico do sobrescrito, em “carece de fontes” da Wikipédia. Considerando que o narrador é um adulto contando sua história na adolescência, aos 13 anos, esses olhares confluem. Para a adolescente, não graduação de importância uma informação científica de livro didático, da Wikipédia ou de uma observação do cotidiano. Para um adulto que não seja um especialista, tão pouco, tanto faz qual seja a fonte da informação ou que ela sequer exista. Dessa forma, novamente há um olhar que seleciona com aparente aleatoriedade quais elementos espaciais mostram, ao mesmo tempo, a banalidade do cotidiano e a sua familiaridade com o mesmo, sua presença inevitável.

Porém, é apenas aparente a aleatoriedade e despreziosidade do tema. Ao tratar das baratas, alude-se à infestação delas no Rio, propiciada pelo clima tropical, mas que também se refere a um problema sanitário, remete aos infortúnios da péssima gestão histórica da cidade. A tal hecatombe nuclear à qual as baratas resistiriam é uma informação já difundida do senso comum, dos almanaques científicos, a partir do que o narrador mostra a chateação de sua proximidade, sua “fama”, “etc.”. A infestação de baratas e os problemas nucleares são sintomas do progresso que saem de seu próprio controle. Ao afirmar que não há baratas em Lakewood,

Vanja está introduzindo a temática, explorada ao longo do romance, da extrema insalubridade daquele deserto, sua dificuldade em se adaptar e a agressividade do progresso norte-americano na expansão para o oeste, apesar de todas as intempéries. Assim, grandes problemas sociais são apresentados a partir de uma visão inusitada do mais ínfimo no cotidiano, cuja unidade se efetiva no espaço ficcional, que conjuga todos elementos aparentemente aleatórios.

Ao narrar o luto pela morte de sua mãe, numa tentativa de superação que essa mesma lhe ensinara, Vanja reflete:

[...] podia ser um acontecimento entre os inúmeros acontecimentos que pipocam no mundo a todo instante, e ao mesmo tempo há um resto de neve entre os cactos numa montanha do Novo México, e uma criança em Jaipur deixa cair um prato no chão e o prato se quebra, e um gato espirra em Amsterdã e uma formiga se desequilibra sob uma folha no *outback* australiano e garotos picham um muro no Rio ou em Nova York ou em Bogotá. E minha vida ia seguir em frente, porque eu mando nela, e não ela em mim. (LISBOA, 2014a, p. 75).

Essa enumeração de lugares e fatos aleatórios, que podem ocorrer ao mesmo tempo em várias partes do mundo, cria a impressão de simultaneidade. O olhar do leitor é dirigido para os pontos mais distantes do planeta, para cenas desconexas justapostas, que, reunidas na descrição, ganham unidade: ao mesmo tempo, no mesmo planeta, a insignificância do indivíduo frente a essa totalidade. Aqui, uma lente grande-angular, uma panorâmica, adquire sentido metafórico ainda mais abstrato, pois concretamente não há ponto alto da Terra do qual se possa observar esses lugares ao mesmo tempo. Nem uma visão de satélite o permitiria. Essa técnica descritiva, que visa a simultaneidade, ecoa uma herança das vanguardas europeias, particularmente do cubismo, com o poema “Zone”, de Apollinaire:

Agora caminhas por Paris só entre a multidão
 Hoje caminhas por Paris as mulheres estão ensangüentadas
 Agora eis-te à margem do Mediterrâneo
 Estás no jardim de um albergue perto de Praga
 Eis-te em Marselha em meio às melancias
 Eis-te em Coblença no hotel do Gigange
 Eis-te em Roma sentado sob uma nespeira do Japão
 Eis-te em Amsterdã com uma moça (...)
 (APOLLINAIRE, 1965, p. 39, *apud* MENEGAZZO, 1989, p. 92)

Maria Adélia Menegazzo explica que, apesar de não haver especificamente uma poesia cubista, esse poema apresenta um “jogo de simultaneidade espaço-temporal que o aproxima do cubismo” (MENEGAZZO, 1989, p. 91). O leitor de Adriana vê-se diante de uma

montagem ou colagem a princípio aleatória, cuja unidade é atribuída subjetivamente e efetivada apenas no próprio texto, como em “Zone”:

“Zone” pertence ao gênero de composições ditas cubistas, sintéticas, ou “simultaneístas”, nas quais se justapõem em um plano único, sem perspectiva, sem transição e frequentemente sem relação lógica aparente, elementos disparatados, sensações, julgamentos, lembranças, que se misturam no fluxo da vida psicológica. (RAYMOND, 1997, p. 203).

Em Adriana, as lentes se dinamizam como se fossem uma telescópica de amplitude ilimitada: uma formiga, uma visão macro muito próxima, que se amplia para uma grande angular absoluta: da neve no chão para os cactos, para a montanha, para o Novo México e, enfim, para uma visão do globo que forma o conjunto da descrição. Mas esses recursos, de herança modernista, atualizam-se em Adriana como experiências do olhar contemporâneas possibilitadas pela tecnologia, ao se utilizar ferramentas como o Google Earth, por exemplo. Os celulares oferecem ao fotógrafo amador lentes grande-angulares cada vez mais abrangentes, alinhando duas, três ou mais lentes, propiciando panorâmicas cada vez maiores, o desejo de capturar “toda” a paisagem, “tudo”, numa única foto. No entanto, apesar da tecnologia, há sempre uma limitação de enquadramento, a necessidade de escolha entre lentes no momento do clique. Assim, se o realismo na concepção de Tânia Pellegrini desvencilha-se da mera função de registro, a categoria descritiva, ao representar o espaço, ultrapassa também as experiências sensoriais (cf. PELLEGRINI, 2007, 2018).

A descrição parte de uma experiência dos sentidos frente a uma realidade referenciável, mas, como em “Zone”, compõe uma unidade no espaço ficcional, que só se realiza verbalmente, trazendo “julgamentos, lembranças, que se misturam no fluxo da vida psicológica” (RAYMOND, 1997, p. 203), incidindo sobre o olhar para os referentes originários. Em meio à infinitude do espaço, o olhar do narrador precisa selecionar o que e como mostrar, dispõe de uma gama também infinita de possibilidades de *zoom* entre lentes macro, grande-angulares e enquadramentos. E para além da visão, e dos sentidos em geral, a unidade só se constrói a partir da subjetividade do narrador: a relatividade da importância do luto para Vanja. Para ela, em seu espaço reduzido ao dia a dia, é uma tragédia vista em grande angular. Mas *Azul corvo* narra a superação da personagem, que sai do Rio de Janeiro órfã para morar nos Estados Unidos, em busca do pai desconhecido, que, entretanto, só encontrará no continente Africano. Frente à amplitude do mundo visto por uma grande angular, essa morte é ínfima. Assim, “os inúmeros acontecimentos que pipocam no mundo a todo instante” (LISBOA, 2014a, p. 75) chamam a atenção para essa impossibilidade de se ver em macro e

grande angular simultaneamente, possível apenas na obra de arte com suas convenções formais; na narrativa, com a construção do espaço ficcional, em que a impressão de simultaneidade é dada por uma técnica que ecoa o cubismo. A única unidade dessa aparente aleatoriedade é o ponto de vista da personagem, entre sair do luto ou ficar nele.

As variações telescópicas de *zoom* em Adriana podem atingir dimensões ainda mais abstratas. Em *Hanói*, o protagonista, David, planeja de sua escritaninha em Chicago uma viagem para a cidade homônima:

O mundo era tão vasto. Tão incrivelmente vasto. Parecia mentira que se pudesse subir num avião em Chicago, descer na Coreia, embarcar uma segunda vez e chegar ao Vietnã. Quase desrespeitoso, não? Fazer pouco das distâncias desse jeito. Sobrevoar oceanos e cadeias de montanhas. Desembarcar em lugares onde era noite quando no seu ponto de partida era dia. O mundo era tão vasto.

Ele ainda podia ir mais longe. Continuar a pé, por exemplo, de Hanói até Jaipur. Quanto tempo levaria?

O Google Maps levou a pergunta a sério, com sua inocência de sempre, e lhe informou que levaria mil e cinquenta e seis horas. (LISBOA, 2013a, p. 220-221).

Aqui há basicamente uma visão figurativa em grande angular, novamente relativizando espaço e tempo, mas sem o efeito de simultaneidade. O olhar é levado a percorrer esses espaços, e a relativização se dá por conta do meio de transporte, o tempo necessário para percorrer tais distâncias. O narrador cita um recurso tecnológico contemporâneo, que propicia essa experiência da relação entre visão macro e grande angular, relativizando as dimensões espaciais. O mapa traz o globo numa tela, como se estivesse disponível à palma da mão. As tecnologias disponíveis hoje, que possibilitam essa percepção espacial, repercutem em técnicas descritivas como as de Adriana Lisboa, assim como a fotografia e o cinema em sua origem passaram a modificar a literatura. Uma análise singular dessa relação do transporte com o espaço ficcional é feita por Machado e Pageaux, que explicam a mudança na forma dos romances de viagem desde sua origem em relação à tecnologia dos meios de transporte (MACHADO; PAGEAUX, 1988). Para os autores, a viagem do vagabundo errante que vai a pé, com seu último fôlego nostálgico na geração *beatnick*, o olhar demorado propiciado pela lentidão das carruagens e navios, acabou se esvaindo com as viagens de carro e avião, alterando a fruição do caminho percorrido (MACHADO; PAGEAUX, 1988).

Em *Hanói*, Alex é caixa num armazém de produtos orientais, eclipsado pela dimensão metropolitana de Chicago, cria seu filho sozinha num minúsculo apartamento e ainda cursa

astronomia à noite, numa faculdade comercial de baixa qualidade. Esse contexto leva a personagem a reflexões sobre sua situação, presa a essa rotina de espaços limitados e tempo insuficiente, comparando-a à dimensão do cosmos. Numa aula em que está cansada e sonolenta após um dia de trabalho, entrega-se a divagações, sonha com o que resolveria sua situação, uma bolsa de pesquisa:

Alex pensava em outra coisa que não sabia ao certo o que era. A sensação era de estar assistindo a um filme feito de uma sucessão de imagens que não chegavam a contar uma história coerente. [...]

Ela teria de rever a aula num livro, mas não faltavam livros ao mundo. Faltavam horas de sono ao mundo. Horas de ócio. A dignidade de não fazer nada.

Se ela ganhasse a bolsa de pesquisa, compraria tempo. O seu próprio tempo. Compraria passeios à beira do lago com Bruno, e numa noite de verão os dois poderiam se deitar e olhar para o espaço. Cravar os olhos ali e saber que não estavam vendo uma tela escura com um ou outro minúsculo respingo de luz, mas distâncias maiores do que tinham condições de compreender. E alguns corpos celestes cujo funcionamento os cientistas haviam destrinchado, outros que ainda eram um mistério absoluto.

E nesses corpos celestes – quem saberia dizer – outras mães com seus filhos pensando em distâncias, corpos celestes, e naquilo que também não compreendiam. (LISBOA, 2013a, p. 82-83).

Dessa vez a variação entre lente macro e grande angular ganha uma amplitude que remete ao infinito. Do espaço-tempo reduzido de seu cotidiano, seus problemas concretos mais imediatos, a personagem almeja apreender todo o cosmos ao olhar para o céu, que afinal de contas é o seu objeto de estudo, mas para o qual lhe sobra pouco tempo. A faculdade de Alex é precária, ela estuda pouco, o que conflui para a informação trazida ao texto: não se trata da física complexa da astronomia, sua dimensão prática para lançar satélites, mas de uma reflexão metafísica sobre o cosmos, como um amator estudaria o tema. O espaço concreto da rotina na metrópole é contraposto à divagação abstrata de Alex, espaço de ócio, que frequentemente ganha ares idílicos em Adriana Lisboa. O mar como horizonte desconhecido é uma catacrese, o primeiro a ser aberto pelos argonautas, que modernamente seria substituído pelas viagens espaciais. Em seguida, é deitada sobre a areia, ou seja, de costas para o mundo terreno, que a visão da personagem alcança o infinito desconhecido do cosmos. Novamente atua a lente telescópica, do cotidiano em macro à grande angular que abrange todo o céu, e que torna a fechar-se gradualmente, num outro corpo celeste, até a visão de uma outra mãe com outro filho. Essa cena é figurativa do que enfrenta Alex, que já tendo uma rotina difícil, acaba conhecendo David, diagnosticado com uma doença fatal aos 33 anos. Ela se encontra frente ao mistério absoluto, à fatalidade contingente, à sensação de assistir a um filme de

sucessão de imagens sem sentido, sem linearidade. Assim esse olhar contrapõe a concretude de seu cotidiano com o imaginário de um outro melhor, uma outra narrativa. Essa visão do universo como mistério, infinitude, requer necessariamente um olhar seletivo para a realidade, divergindo de uma concepção do cosmos como algo harmônico a ser apreendido como um todo. Nesse sentido, para que se entenda esse universo é preciso construir narrativas sobre ele, como faz Alex em sua imaginação, única forma de atribuir ao mesmo uma unidade. Essas temáticas, em *Hanói*, possibilitam uma analogia com a categoria descritiva, em que não se trata apenas de um espaço extratextual a ser registrado, mas de recorte e recomposição desse num espaço a ser construído ficcionalmente, cuja unidade é dada de forma artesanal.

Os romances de Adriana Lisboa que estudamos tratam de um referente reconhecível. O contexto espaço-temporal mostra cidades reais, lugares nomeados e personagens com problemas comuns do século XXI. Todavia, a reflexão metaficcional que a sequência de *Um beijo* e *Rakushisha* trazem introduzem um questionamento central sobre os limites da ficção em representar a realidade. *Um beijo* é inteiramente uma peripécia metaficcional, pelo que o consideramos inaugural de um novo posicionamento da escritora como romancista. *Rakushisha*, tal como *Um beijo*, ainda que não recorra à peripécia, também é um romance metaliterário, sobre o diário e a poesia de Bashô. Em *Azul corvo*, logo no primeiro capítulo o artifício ficcional é colocado, ainda que de forma mais discreta, e retomado em sua conclusão, relativizando o espaço e o tempo. Em *Hanói*, a relatividade entre o cotidiano do indivíduo e a dimensão do cosmos é base da reflexão.

Para Tânia Pellegrini, o problema do realismo parte de conceitos básicos, como a *mimesis*, tomada como verdade em Platão, que é substituída pela *verossimilhança* em Aristóteles, passando por Barthes e Raymond Williams, gerando sempre posições antagônicas na história posterior da crítica (PELLEGRINI, 2018, p. 30-31). O conceito de mediação busca conciliar esses antagonismos a partir do pensamento moderno, desafiando a ideia de que arte e literatura são um mero reflexo da realidade, tampouco que a linguagem seja mero meio de traduzir o real (PELLEGRINI, 2018, p. 31). Com a mediação, a obra é concebida em posição ativa, ela própria passa a constituir a realidade nesse processo:

[...] a mediação reside já no objeto em si, como produto das relações e dos pontos de vista em disputa -, não como alguma coisa entre o objeto (a realidade) e aquilo a que é levado (a representação artística). Trata-se de um processo intrínseco à realidade social e não um processo acrescentado a ela depois, o que permite analisar cada produto cultural como efetivamente constitutivo das relações sociais. (PELLEGRINI, 2018, p. 32).

Nos exemplos que tratamos, a *artesanía descriptiva* opera com um rol de técnicas para estabelecer essa mediação. Dispõe do palimpsesto com a poética de Bandeira e o olhar para a banalidade que se eleva para além de sua pequenez aparente. Passa pela construção textual da simultaneidade, no sentido que o apresenta Joseph Frank e em relação ao cubismo, em que a aparente aleatoriedade dos recortes ganha unidade na descrição. Dessa forma, o espaço ficcional, constructo verbal, ultrapassa a mera observação e incide sobre a própria forma de percepção do espaço referenciável. Da crítica que se estabeleceu em torno da categoria descritiva a partir de Lukács, para Adriana Lisboa, de forma alguma a descrição é pano de fundo para o desenrolar da ação épica, pois descrever é narrar para ela, é parte integrante do mesmo plano da ação e da caracterização das personagens.

Ainda que o olhar de Adriana Lisboa para a contemporaneidade passe pelas lentes de Manuel Bandeira e Bashô, não se pode destituí-lo de participar das novas formas de realismos de que fala Tânia Pellegrini (cf. PELLEGRINI, 2007, 2018). Apesar da crítica de Karl Eric Schøllhammer, entendemos que a referência a textos do universo ficcional não se contrapõe a um olhar crítico acurado para a realidade contemporânea na prosa de Adriana (cf. SCHØLLHAMMER, 2009). Ao contrário, trata-se de uma intervenção nessa realidade, o texto atuando como constituinte da mesma. O palimpsesto explicita a intenção deliberada dessa interferência, e o domínio metaficcional coloca em questão a *mimesis*, motivo pelo qual entendemos *Um beijo* como obra que consolida o estilo da autora. Se os novos realismos servem-se de técnicas ditas tradicionais e de influência das vanguardas europeias, a perícia de Adriana Lisboa com essa escolha não é aleatória. Ao dispor de suas lentes, que oscila conforme a subjetividade de narrador e personagens, entendemos que há alvos bastante específicos de sua crítica, particularmente a estetização, em nossa leitura, que aprofundamos no segundo capítulo.

1.2 As lentes e a *mimesis*

Luiz Costa Lima dedica sua extensa obra sobre a *mimesis* a partir de sua de sua emancipação da *imitatio*. Trata-se de um conceito imprescindível para analisar os romances que estudamos, tão hábeis em apresentar um cotidiano referenciável familiar, contemporâneo a nós, ao mesmo tempo em que se propõe explicitamente como ficção. Em *Teorias do espaço literário*, obra de Luis Alberto Brandão que oferece um panorama desses estudos, o crítico traz uma questão central, que atribui também à física, à filosofia e a outras ciências: o senso comum de que o espaço é algo dado, estático, pré-concebido, pano de fundo para o desenrolar

dos acontecimentos (cf. BRANDÃO, 2013). Com isso, o problema da *mimesis* é central. Dessa preconcepção de espaço derivaria, para o crítico, a pouca e intermitente atenção da teoria literária para com o assunto (cf. BRANDÃO, 2013). Desde trabalhos anteriores, sua proposta de Brandão é mostrar que

Pode-se pensar, em primeiro lugar, que historicamente há distintas conformações de uma realidade espacial, como modo de percepção empírica, associada a métodos de observação e representação do espaço e a modelos de organização geopolítica e econômica. Mas deve-se pensar também na existência de um discurso espacial, conjunto de produtos, com graus variados de formalização – incluindo-se aí, sem dúvida, a própria literatura, mas também os discursos científicos e filosóficos – no qual se concretiza, além de um sistema conceitual e operacional, um quadro de referências simbólicas e um conjunto de valores de natureza cultural a que genericamente se denomina imaginário espacial. Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é através de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na auto-exposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada. (BRANDÃO, 2005, p. 95-96).

Trabalhamos com duas obras de Luiz Costa Lima: *Mimesis e modernidade*, utilizamos a reedição, de 2003, revista e atualizada pelo autor, mas os ensaios que a compõem foram escritos a partir de 1979, e *Mimesis: desafio ao pensamento*, edição relançada em 2014, pois a original é de 2000. A reedição do primeiro livro, portanto, efetivou-se após o lançamento de outros trabalhos do autor, sendo perpassada pela sua continuada reflexão sobre o tema.

Começamos pelas peripécias metaficcionais de Adriana Lisboa em *Um beijo de colombina*, nos termos mesmo da poética aristotélica de peripécia como reviravolta. O narrador-personagem, João, conhece Teresa, uma escritora no início de sua ascensão no meio literário, com quem passa a morar e viver uma paixão ardente. Nas primeiras páginas do livro, João conta que ela morreu. A narrativa principal, então, consiste nas lembranças de João sobre os oito meses em que viveu com a romancista. Para dar sentido a essa experiência, João resolve imitar Teresa e transformar em romance a história dos dois, aproveitando um rascunho deixado por ela em seu computador. Ou seja, há uma primeira intervenção metaficcional: o leitor atento já pode deduzir que está lendo o próprio livro que João escreve. Assim há um primeiro desencanto do pacto ficcional, entrega-se que o romance é apenas ficção. No entanto, somente no último capítulo revela-se a segunda grande intervenção metaficcional, em que Teresa conta que usara João como *alter ego*, que tudo não passava de uma jogada de marketing – forjou a própria morte, desapareceu por uns tempos, chamou a atenção da mídia – para alavancar as vendas de seu novo romance. Então o leitor descobre

definitivamente se tratar do próprio texto que está lendo, e não a farsa policialesca da morte, inventada anteriormente. Ocorre aí uma espécie de *mise en abyme* metaficcional.

Em *Rakushisha*, alterna-se entre um narrador hetero e homodiegético, e esse último narra em discurso direto, o que é propiciado pelo gênero utilizado, a escritura de um diário pessoal, que aos poucos vai se revelando como uma sobrescritura da poética de Bashô.

Em *Azul Corvo*, o narrador-personagem, Vanja, começa o livro com a seguinte referência espaço-temporal: “o ano começou em julho. O lugar era estranho” (LISBOA, 2014a, p. 15). É uma referência vaga que subverte o calendário: sabe-se que é julho, mas não de que ano, sabe-se que o lugar é estranho, mas não sua localização exata. Catorze páginas depois, quando o narrador já tratou de ambientar o leitor à história, quando o pacto ficcional já estaria estabelecido, ocorre a seguinte intervenção: “mas digamos, **para fins narrativos**, que tudo tenha começado com ela. Treze anos antes” (LISBOA, 2014a, p. 34, grifo nosso). Ao final do romance, retoma-se o questionamento metaficcional, em que Vanja aventa a possibilidade de reescrever sua história: “teria mudado apenas um detalhe, um só, no final de uma cena ocorrida mais de duas décadas atrás. [...] seria assim a minha versão” (LISBOA, 2014a, p. 298). O “detalhe” seria transformar seu pai adotivo em seu pai biológico, e sua mãe não ter morrido. E ela conclui essa pequena narrativa com uma afirmação categórica de que tal possibilidade é concreta: “era para ser definitivo. E foi” (LISBOA, 2014a, p. 298). O narrador-personagem joga com o fato de estar apenas criando uma história, pois, ainda que essa tivesse um referente biográfico, sua escritura sempre será apenas uma versão. Põe ainda em xeque toda a narrativa, pois sem o “detalhe” não existiria a história de *Azul corvo*. Nossa questão aqui é o porquê romper o pacto ficcional em histórias que apresentam um cotidiano tão familiar, problematizando a *mimesis* como imitação da realidade quanto à categoria descritiva.

Em *Mimesis e modernidade*, Luiz Costa Lima questiona o tratamento da *mimesis* como *imitatio* posta como imitação de, nos seus termos provisórios, uma “vida” ou “realidade” pré-dada, a ser “imitada” e interpretada (LIMA, 2003, p. 25-30). O teórico faz uma exaustiva e profunda retomada histórica e teórica sobre a função do poeta na Grécia antiga, assim como elenca e analisa diversos teóricos que tratam o período, e conclui que nessa relação entre apresentar uma realidade e a originalidade com que se a apresenta, “a *mimesis* é sempre vista como uma construção arriscada. Espécie de festa a que temos de impor certas regras” (LIMA, 2003, p. 77). Tratamos, portanto, de analisar que “regras” conduzem o jogo de Adriana Lisboa entre apresentar um cotidiano familiar e ao mesmo tempo explicitá-lo como ficção.

Luiz Costa Lima explica que desde o pensamento grego a reflexão sobre a *mimesis* não é exclusiva da arte, inclusive em Aristóteles (LIMA, 2003, p. 79). Nesse sentido, retomase a reflexão de Genette sobre a própria natureza da linguagem, representar com o verbal algo que não é verbal (cf. GENETTE, 2011). Dessa forma, mesmo o discurso não literário passa irremediavelmente por uma abstração da realidade. Para o teórico, a diferença consiste em que “na arte, a *mimesis* apresenta apenas sua mais clara concretização, define apenas seu impulso básico: experimentar-se como um outro para saber-se, nesta alteridade, a si mesmo” (LIMA, 2003, p. 79). Saber-se a si na alteridade é a própria experiência de *Um beijo e Rakushisha*, entre as lentes dos narradores e dos poetas. No primeiro, em capítulo que leva o nome do poema “Eu vi uma rosa”, de Bandeira, o narrador lança a seguinte reflexão:

[...] como é possível que com Teresa eu tenha descoberto a beleza das pequenas coisas, e ao mesmo tempo compreendido que certas existências precisam galgar o grandioso, precisam de superlativos? Se a vida imita a arte, que imita a vida, que imita a arte, Teresa era um personagem de Teresa. Ela se escrevia. A vida de Teresa era o romance da vida de Teresa. Parece que ela me ensinou a olhar para os dois extremos: para a Branca de Neve no jardim da casa da rua Dona Maria, para a Branca de Neve vencedora do Oscar, rica e glamourosa, recebendo cachê com vários dígitos, em dólares. Para a rosa na lanchonete de beira de estrada perto de Resende. Para as rosas caras das floriculturas, expostas atrás de vidros impecavelmente limpos [...] (LISBOA, 2015, p. 76-77).

O importante aqui é o olhar sobre a simplicidade, porque aquele sobre o luxo, a suposta celebridade de Teresa na cena literária, cairá por terra com o desfecho do romance. Essa breve citação apresenta pontos centrais deste romance. Primeiro, uma reflexão explícita sobre a *mimesis*, “arte que imita vida”. Segundo, João aprendendo a olhar para o mundo através da lente de Manuel Bandeira. Terceiro, as sobreposições: do romance da vida de Teresa sobre a vida de Teresa, e, a que fica implícita, a Teresa do romance sobre a do poema de Manuel Bandeira. Ainda nesse trecho, encontramos referências a lugares narrados ao longo do romance, e que posteriormente são retomados por analepse e justapostos: a casa na rua Dona Maria e a lanchonete de Resende. Esse recurso também é comum em Adriana Lisboa, e o abordaremos no terceiro capítulo. Por hora, tratamos do olhar para a rosa da beira da estrada, enxergar nela a beleza das pequenas coisas, que é próprio da poesia de Manuel Bandeira:

Eu vi uma rosa
 - Uma rosa branca -
 Sozinha no galho.
 No galho? Sozinha
 No jardim, na rua

Sozinha no mundo.

Em torno, no entanto,
Ao sol de meio-dia,
Toda a natureza
Em formas e cores
E sons esplendia.

Tudo isso era excesso.

A graça essencial,
Mistério inefável
- Sobrenatural -
Da vida e do mundo,
Estava ali na rosa
Sozinha no galho.

Sozinha no tempo.
Tão pura e modesta,
Tão perto do chão
Tão longe na glória
Da mística altura,
Dir-se-ia que ouvisse
Do arcanjo invisível
As palavras santas
De outra Anunciação.
(BANDEIRA, 1966, p. 163-164)

Ao tratar do excesso, o poeta isola a rosa em sua simplicidade, mas também a isola em sua literalidade como flor, destituindo-a de seus simbolismos na literatura, aproximando-se assim de “Uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa”, de Gertrud Stein. Todavia, ao final do poema, após destituí-la da sublimidade simbólica, aparando o excesso de esplendor da paisagem que a circunda, é nessa condição mesmo que a rosa remete a uma nova sublimidade, a Anunciação. Já tratamos desse procedimento em “Maçã”, reduzir algo à sua banalidade no cotidiano e logo em seguida ultrapassá-la, e nesse sentido Alcides Villaça afirma que

No impulso da simplicidade, com que logo nos cativa, a poesia de Bandeira projeta-nos a um só tempo no interior e na contra-mão do cotidiano: no interior, porque os elementos poéticos estão todos nele, reconhecíveis e familiares (inclusive os sonhos e as fantasias); e na contra-mão, porque a composição poética desses elementos, com seus critérios de proximidade atenta e afetiva, contraria o estado de dispersão e impessoalidade que lhes impõe o ritmo moderno. (VILLAÇA, 1987, p. 30).

Roberto de Oliveira Brandão explica que em Manuel Bandeira esse processo é a fonte de uma ressignificação do lirismo, e não sua simples negação, como por vezes ocorre no modernismo, a exemplo do poema de Gertrud Setein:

[...] o poeta estabelece uma correlação entre as novas formas de vida e as novas estruturas linguísticas e poéticas cujo fulcro é o lirismo libertador. A palavra lirismo é, a um só tempo, objeto de “Não quero mais saber (do)” e sujeito “(que) não é libertação”. A dupla negação projeta para fora de si o seu oposto positivo, sem perder, contudo, a raiz de negatividade que o alimenta. Do interior da negação surge a forma ambicionada, não como coisa cristalizada, pois o sentido é apenas sugerido e evocado conserva uma disponibilidade permanente, fonte do eterno lirismo. (BRANDÃO, 1987, p. 27-28).

É por essa égide que entendemos a influência do lirismo de Bandeira em *Um beijo de colombina*. No capítulo “Sob o céu todo estrelado”, a sobreposição da descrição do ambiente sobre o poema é bastante clara. No poema:

As estrelas, no céu muito límpido, brilhavam, divinamente distantes.
 Vinha de cançada o aroma amolecete dos jasmíns.
 E havia também, num canteiro perto, rosas que cheiravam a jambo.
 Um vaga-lume abateu sobre hortênsias e ali ficou luzindo misteriosamente.
 A parte as águas de um córrego contavam a eterna história sem começo nem
 [fim.]

Havia uma paz em tudo isso...
 (Era de resto o que dizia lá dentro o meigo adágio de Haydin.)
 Tudo era tão tranqüilo... tão simples...
 E deverias dizer que foi o teu momento mais feliz.
 (BANDEIRA, 1986, p. 86).

E na descrição:

Na casa em Mangaratiba havia um poema datilografado num papel já amarelo. O poema estava emoldurado e pendurado na varanda. Foi só muito tempo depois de tê-lo lido pela primeira vez que me lembrei de perguntar a Teresa: o que é?
 Parece que o Bandeira ouviu esse poema quando era menino, ela me contou. Ouviu do pai, que por sua vez tinha ouvido de um sujeito que viera pedir esmolas. O autor não se sabe quem é. [...]
 Eu sorri. Gostava mais do primeiro verso, que falava: *Tinha uma choça, se ardeu-se*. [...]
 Aquela era a hora em que o jasmim começava a cheirar. No jardim da casa que alugávamos, Teresa plantara jasmim e rosas. Quando eu me cansava de ficar deitado na areia, e quando as estrelas começavam a pipocar com pressa, ia para a varanda, sentava-me no degrau e sabia que às minhas costas estava o poema: *Tinha uma choça, se ardeu-se*. [...] (LISBOA, 2015, p. 43-44).

Retomando a imagem do palimpsesto de papéis cristalinos, temos aqui uma sobreposição de várias camadas: o olhar de Bandeira e de Adriana Lisboa sobre seus referentes, o Rio de Janeiro contemporâneo a cada um, e a sobreposição de um texto sobre o outro, intercalando-se dinamicamente. Há ainda a dinâmica entre a influência literária de

Adriana, a própria poesia de Bandeira, e as influências do próprio poeta: os versos das cantigas de roda, histórias da carochinha e trovas populares ouvidas de seu pai na infância (BANDEIRA, 1984, p. 18). O poema datilografado num papel envelhecido, que virou quadro de parede, refere-se a um dos primeiros ouvidos por Bandeira em sua infância, tal como narra Teresa, história parafraseada de *Itinerário de Pasárgada* (cf. BANDEIRA, 1984, p. 18-19). No romance, esse poema emoldurado funciona como um refrão premonitório da morte de Teresa. Tratando de Mangaratiba, o poeta conta que

[...] Pasárgada[,] [lugar] onde podemos reviver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. Não sou arquiteto como, meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí [...] a “minha” Pasárgada.
 “Oração no saco de Mangaratiba” não é poema, é resíduo de poema. Em 1926 passei duas semanas num sítio de Mangaratiba, foi a viagem mais bonita que fiz na minha vida. Vênus luzia sobre nós tão grande, tão intensa, tão bela, que chegava a parecer escandalosa e dava vontade de morrer (daquela hora é que iria sair o título do meu livro seguinte: *Estrela da manhã*). (BANDEIRA, 1984, p. 98).

Adriana sobrepõe, intercalando o que vai por cima, o momento mais feliz do poema “Sob o céu todo estrelado”, a viagem mais bela do poeta, com os momentos mais felizes de João no romance. Tal como Manuel Bandeira, ele busca olhar para o Rio de hoje com o lirismo que o poeta via o seu. Todavia, não se trata apenas do olhar sobre o referente, mas também sobre a própria poesia. Adriana olha para a poesia de Bandeira, e o poeta olha para cultura popular, o poema da choça, que se materializa em texto impresso, decorando a casa de praia do romance. Daí a importância do detalhismo nas descrições de Adriana, por exemplo ao mencionar que se trata de papel amarelado e datilografado, objetos anacrônicos, mas que remetem à vivência de Bandeira. A *artesanaria descritiva* opera nesse arranjo complexo de elementos simples e banais, pelos quais as personagens têm alta estima. Alcides Villaça explica que “o simples é a complicação crítica da poesia de Bandeira. [...] A experiência da solidão profunda serve à poesia de Bandeira como via de reconhecimento do que é essencialmente nítido dentro do difuso, do que é essencialmente simples dentro do complexo” (VILLAÇA, 1987, p. 29-30). Assim como o poeta, João constrói sua Pasárgada, o próprio romance *Um beijo*, realidade imaginada, remetendo-nos à assertiva de Luiz Alberto Brandão (cf. BRANDÃO, 2005).

A partir disso, podemos retomar as duas assertivas de Luiz Costa Lima sobre a *mímesis*. Em *Um beijo*, com o exercício deliberado de se experimentar como um outro, de enxergar a realidade como o poeta, coloca-se em xeque a *mímesis* como imitação de uma realidade “pré-dada”. Mais que isso, o romance propõe uma intervenção na realidade, cria uma Pasárgada

sobre um lugar comum, uma casa de veraneio qualquer, construindo-a sob o imaginário da poética de Bandeira. Nesse sentido, remetemo-nos a Tânia Pellegrini ao tratar a obra de arte como constitutiva da realidade (cf. PELLEGRINI, 2018), pois ensina a olhar para um lugar banal através de uma nova lente. No romance, esse lirismo não é alienação, pois João se mostra sensível aos problemas do Rio de Janeiro. Mas é “apesar disso” que ele vislumbra a construção de sua Pasárgada sobre a realidade menos atraente, tal como o poeta o fazia sobre sua “realidade madrasta”. Essa é a essência da postura ética de Adriana frente aos problemas da cidade, um olhar que não é ingênuo, mas que observa o Rio contemporâneo como Bandeira olhava o seu, e busca daí “desentranhar a poesia”. A cena inicial que citamos de *Um beijo*, observar a cidade pela janela do apartamento, repete-se ao longo do romance, o que remete a uma prática habitual do poeta, colocar-se nesse lugar de *voyeur* sensível às mazelas da cidade:

Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes a vidraça, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na Rua da União em Pernambuco. (BANDEIRA, 1984, p. 65).

Manuel Bandeira expressa sua paixão pelo Rio de Janeiro ao longo de toda sua obra, chegando inclusive a elaborar, com Carlos Drummond de Andrade, o livro *Rio em prosa & verso*. Homenagem ao IV centenário da cidade, a obra reúne crônicas, poemas, mapas, ilustrações e fotografias, compondo uma espécie de almanaque cultural e folheto turístico exótico, porque, ainda que edulcore a cidade, não deixa de mostrar suas contradições, o que normalmente não pertence ao texto publicitário estrito. Por exemplo, o livro exalta uma Lapa que até aquele momento pouco tinha de ponto turístico em voga, e que mesmo assim era lugar de reuniões boêmias de artistas e outros intelectuais do círculo de Manuel Bandeira. A obra deixa claro que não “quer difundir a impressão de que este é o paraíso terrestre, e de que todos os seus habitantes são anjos” (ANDRADE; BANDEIRA, 1965, p. 44). *Rio em prosa & verso* é parte de uma série sobre o Rio de Janeiro organizada pela livraria José Olympio, com o intuito de reinventar a identidade da metrópole como capital cultural do Brasil nos anos 60, quando deixa de ser capital política, sendo parte de ação administrativa de Carlos Lacerda (SANTOS, 2015).

Adriana Lisboa cita esse movimento pioneiro por parte do círculo de intelectuais do poeta, os “antigos boêmios que frequentavam a Lapa antes mesmo de a Lapa ser considerada um lugar frequentável” (LISBOA, 2015, p. 89), que, aliado à ação política de revitalização do

bairro nos anos 60, levará à intensificação do turismo no local, tornando o bairro um polo cultural efervescente. Nesse sentido, pode-se dizer que o livro de Bandeira e Drummond apresenta-se muito concretamente como obra de arte “constitutiva das relações sociais”, nos termos de Tânia Pellegrini, pois atinge até a produção cultural não artística. No romance de Adriana, essa relação com a cidade é personificada pela ex-namorada de João, Marisa, com quem ele volta a morar após a morte de Teresa. Marisa é apresentada como autêntica moradora da Lapa, que lá vivia antes de o bairro ter o *status* de polo turístico e cultural, e passa a viver com João no auge desse fenômeno, a partir dos anos 2000, numa nova revitalização da área semelhante à da época de Bandeira. A transformação desse espaço maior, o bairro, reflete-se na reforma que Marisa faz em seu apartamento. Assim, a descrição do espaço no romance assenta-se sobre o Rio de hoje, mas sob o olhar de Bandeira para o Rio de seu tempo. Assim a *mimesis* não apenas deixa de ser mera cópia, mas também se propõe como intervenção sobre a realidade. A partir da exaltação do bairro por artistas e outros intelectuais, à época com grande espaço e influência nas mídias de grande circulação, como nos cadernos culturais dos periódicos, a Lapa tornou-se *cool*.

Manuel Bandeira muda-se do Curvelo e passa a morar num apartamento na Lapa, e de lá novamente adota o lugar de *voyeur* da cidade pela sua janela:

Da janela do meu quarto em Morais e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia do Curvelo, sobranceiramente, mas como que de dentro dela: as copas das árvores do Passeio Público, os pátios do Convento do Carmo, a baía, a capelinha da Glória do Outeiro... No entanto quando chegava à janela, o que me retinha os olhos, e a meditação, não era nada disso: era o becozinho sujo embaixo, onde vivia tanta gente pobre [...]. Esse sentimento de solidariedade com a miséria é que tentei pôr no “Poema do beco” [...] (BANDEIRA, 1984, p. 100-101).

Ao final de *Um beijo*, o narrador sugere que hesitou quanto a um segundo título para o livro: “*A estrela do beco*” (LISBOA, 2015, p. 174, itálico original). Retomando os livros *Estrela da manhã*, *Estrela da tarde* e a reunião da poesia de Bandeira, *Estrela da vida inteira*, Adriana ressignifica essa poética, colocando uma estrela que ilumina esse beco. Com isso, o “desentranhar a poesia do mundo” ganha um sentido inverso, de intervenção. João, aprendendo a ler Manuel Bandeira, faz com que sua poesia incida sobre a realidade, ele entranha a poesia no mundo. Não se trata apenas de recortes da realidade, mas também de colagens sobre ela, sobrepor o olhar do poeta sobre os lugares do narrador. Esse processo é central do que definimos como sendo a *artesanía descritiva* de Adriana Lisboa.

Em *Um beijo*, nem sempre as referências aos poemas são destacadas em itálico, o que nos parece um sinal de que sua apropriação ultrapassa a simples citação e diálogo, atuando também como reescrita, a poesia passa a pertencer ao narrador, que lhes dá um novo significado na história, num novo contexto. Nas descrições, a *artesanaria* ocorre analogamente a um *deslocamento*, como propõe Afonso Romano de Sant’Anna ao tratar da paráfrase, em que um objeto é tirado de contexto e passa não a *representar*, mas a *re-representar* a realidade (cf. SANT’ANNA, 2003, p. 43-50). O crítico explica que

[...] a técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas. Principalmente pelas experiências dadaístas, a partir de 1916. Identifica-se com a colagem: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico. (SANT’ANNA, 2003, p. 43).

Para ele, Manuel Bandeira é um mestre da apropriação que retoma “aquele tópico que T.S. Eliot tão bem tratou em ‘Tradição e talento individual’. Ou seja, Bandeira é um refazedor da tradição. Um leitor dos clássicos e um reescrevedor de poesia” (SANT’ANNA, 2003, p. 60). Nesse sentido, a escritura de Adriana é como a de Bandeira, ela se apropria deste, em *Um beijo*, e de Bashô, em *Rakushisha*.

É importante a assertiva do crítico sobre a origem da apropriação moderna na literatura derivar das artes plásticas, que retiram objetos do cotidiano para serem ressignificados. Um recurso comum em Adriana Lisboa é a apropriação “textual”, reproduzindo a inscrição de objetos do cotidiano que servem de suportes textuais: bulas de remédio, cartazes, *outdoors*, entre outros. Assim, ela traz o para texto um objeto referenciável que já é originalmente suporte da palavra, signo, que na concepção de Saussure exclui o referente. Ao tirar esses objetos de seu contexto prático e trazê-los para o romance, ela evidencia o problema da imitação da realidade, pois, como citamos, Luiz Costa Lima mostra que a *mimesis* não é um problema somente da imitação artística, mas encontra nela a experiência privilegiada da alteridade (LIMA, 2003). Nesse sentido, Louis Aragon explica que “a noção de colagem é a introdução [na pintura] de um objeto, uma substância, tirada do mundo real e pela qual o quadro, quer dizer, o mundo imitado, se acha totalmente posto em questão” (ARAGON *apud* PERLOFF, 1993, p. 103, colchetes no original). Na apropriação de textos prontos da realidade (placas, cartazes etc.) pelo texto literário, o próprio texto não literário, signo, passa a funcionar como objeto referenciável. A partir de Aragon, Marjorie Perloff analisa *Natureza-Morta com Violino e Fruta*, de Picasso:

Aqui papéis colados são literalmente colocados defronte ou um por cima do outro sobre uma superfície opaca, desafiando assim o princípio fundamental da pintura ocidental desde o começo da Renascença ao final do século XIX de que um quadro é uma janela sobre a realidade [...]. A colagem também subverte todas as relações convencionais de figura-fundo; mais exatamente, a colagem justapõe itens “verdadeiros” – páginas de jornal, ilustrações [...]. Pois cada elemento na colagem tem uma função dual: refere-se a uma realidade externa, ainda que o seu impulso composicional seja o de socavar a própria referencialidade que parece afirmar. (PERLOFF, 1993, p. 103-104).

Já em *Sinfonia em branco* são utilizadas colagens na descrição, que virão a ser mais profusas a partir de *Um beijo*: “tudo estava quase igual. Essa era a constatação mais dolorosa. No banheiro sujo da rodoviária do Rio de Janeiro alguém também escrevera sobre uma porta, com caneta: *Só Jesus Cristo salva*” (LISBOA, 2013b, p. 224, grifo original). A inscrição aparece como um contraponto aberrante, aparentemente fora de contexto, como se denunciasse o desleixo dos espaços públicos, rodoviária que a protagonista frequenta na juventude pobre. Mas, na narrativa, o fato de seu olhar focalizar essa inscrição entre tanta poluição visual, soma-se também à sua condição, superar o trauma de ter visto a irmã sendo abusada pelo pai na infância, frente ao que se oferece o alento de uma fé que é ingênua ou cega. Ainda em *Sinfonia*, no banheiro da protagonista já casada com seu primo rico:

Abriu o armário e apanhou o tubo azul: *Lancôme, Paris. Gommage pur. Gelé exfoliante. Activation et lisage (Exfoliating gel. Stimulation – smoothnes). Soin du corps. Vitalité. Douceur*. Ela não sabia exatamente de onde aquilo surgira, mas tinha um cheiro bom e consistência agradável, um pouco áspera, delicadamente áspera. E era azul, sua *gelée exfoliante*, de um azul tão traiçoeiro como o do céu de dezembro que pesava sobre o Rio de Janeiro quase como uma maldição. (LISBOA, 2013b, p. 32-33).

A lente vai de uma macro, que captura a inscrição no rótulo do produto, e o compara a uma visão panorâmica ao céu do Rio a partir do azul, céu traiçoeiro pelas chuvas torrenciais que inundam a cidade de uma hora para a outra no verão. Analogamente, o luxo e conforto daquele ambiente que a circunda a oprime, afoga, pois apesar de sua condição financeira, é infeliz. Novamente, o detalhismo na descrição tem uma função a partir dos elementos mais banais, que passariam despercebidos ao olhar acostumado a *qualquer* banheiro de rodoviária ou luxuoso, e ganham singularidade com esse olhar voyeurizado. Em *Um beijo*, em cena análoga, João lembra do apartamento de Teresa após sua morte:

[...] o remédio que Teresa usava para tratar uma micose ainda estava na bancada de mármore da pia do banheiro. Tioconazol, creme dermatológico, 1%, contém 30g. Uso tópico. [...] Ficou lá no banheiro o pote que dizia L’Oréal Plénitude Futur-e. Gozados esses nomes que eles colocam nas

coisas, plenitude, futuro, e a gente vai lá e compra, claro. (LISBOA, 2015, p. 32-33).

O banheiro aponta a contradição entre as “duas Teresas” do romance. Aparece a que João amava, de um cotidiano tão banal que a descrição o acentua superlativamente, ao apresentar até uma micose, no intuito de provar que ela era de “carne e osso”. Em contraste, a Teresa vaidosa com seus cosméticos, quando se torna uma celebridade na mídia cultural. Cada mínimo elemento tem uma função nessa *artesanía*, cuja justaposição contempla, num jogo de lentes, do recorte do mínimo detalhe de uma inscrição, passando por um espaço coletivo, o banheiro da rodoviária, até a visão do céu representando o clima que abarca toda uma cidade. Esse processo desierarquiza a importância dos elementos do ambiente nas descrições, pois desde os fenômenos naturais até o mais ínfimo objeto podem cumprir funções essenciais. Assim como na colagem cubista para Perloff, tudo passa a estar na mesma superfície (cf. PERLOFF, 1993). Esses recortes de inscrições, a princípio aleatórios e dispersos na realidade, ganham unidade na obra. Marjorie Perloff explica, em relação à colagem cubista, que um *close* no quadro de Picasso muda essa perspectiva: “se nos dermos ao trabalho de ler os fragmentos de jornal na colagem de Picasso, descobriremos que a seleção deles dificilmente é casual” (PERLOFF, 1993, p. 105), pois

contém referências aos principais aspectos da vida cotidiana de Paris em 1912: esportes, finanças, sexo, crimes [...]. A política, o principal assunto da reportagem jornalística, é o único campo ausente; a sua própria ausência desafia o contemplador-leitor a questionar a realidade do impresso do mesmo modo que o corte e a fragmentação dos jornais nos força a vê-los **mais como entidades composicionais do que referenciais**. (PERLOFF, 1993, p. 105, grifo nosso).

Entendemos que a *artesanía descritiva* de Adriana Lisboa ecoa a colagem cubista a partir da seleção de elementos do cotidiano, apenas aparentemente aleatória, para formar uma composição que põe em questão a realidade aparentemente referencial. Com essa técnica, Adriana incita o leitor a rever essas inscrições do cotidiano em cada um dos objetos que povoam sua realidade cotidiana, diz muito sobre ela, mas muitas vezes passam despercebidas ao olhar acomodado. Propomo-nos a mostrar que, assim, ela joga com uma suposta imitação e constrói um realismo contemporâneo que se apropria de técnicas das vanguardas (cf. PELLEGRINI, 2007, 2018). Esse realismo tem como alvo uma estetização decadente no desleixo da rodoviária, no luxo que não torna a protagonista feliz, nos cosméticos que lutam contra o envelhecimento inelutável, com a musa do narrador que precisa tratar uma micose.

As catorze páginas iniciais de *Azul corvo* são basicamente uma apresentação sobre Ipanema e Lakewood, o que a princípio pareceria bastante referencial. Mas, ao final do capítulo, como já tratamos, o narrador declara que se trata de uma ficção. O contraste com um suposto relato biográfico é reforçado por se tratar de um narrador-personagem, que teria vivido tal história. Assim, recorrendo a Luiz Costa Lima, entendemos que a questão proposta por Adriana não se reduz apenas à desorientação espaço-temporal do homem contemporâneo, personificada na personagem Vanja, mas remete também à questão essencial da linguagem como mera mediadora a realidade (cf. LIMA, 2003). Na ficção isso se acentua pela sua capacidade de forjar uma realidade deliberadamente, recurso levado à exaustão na prosa contemporânea, particularmente com a metaficção que a desafia (cf. SCHØLLHAMMER, 2009). Nesse sentido, ao finalizar sua análise sobre a *mimesis* a partir dos fundamentos de sua concepção na Grécia antiga, Luiz Costa Lima propõe:

Dada a insubmissão das diversas modalidades da arte contemporânea aos cânones pelos quais elas foram reconhecidas, levanta-se hoje a questão de saber se a elas permanece cabível o nome de manifestações da *mimesis*. Conceito extremamente fugidio e deturpado desde sua tradução latina por *imitatio* e sua identificação como correspondência a um modelo, o exame da história grega nos mostra, de início, uma situação onde não era possível teorizar-se sobre ele: o momento em que a palavra “poeta”, enquanto um dos mestres da verdade, fundava a realidade e tinha o caráter de palavra *indiscutível*. Pois a teorização da *mimesis* só é passível de realizar-se quando a própria relação entre a palavra declarada e a realidade declarada é questionada. (LIMA, 2003, p. 77-78).

Em *Azul corvo* o recurso metaficcional convida o leitor ao questionamento concomitante à leitura. Ou seja, “para fins narrativos”, como coloca o narrador, para se construir um romance, seja sobre uma biografia com referência ou inventada, o romancista pode começar a história pelo ponto que desejar. No caso, trata-se de começar com a descrição de duas cidades conhecidas, referenciáveis, feita *in media res* porque ainda não se sabe muito bem o porquê de tal descrição. Assim, a alusão à ficcionalidade, logo em seguida, leva-nos a colocar em questão também a categoria descritiva como mediadora da realidade desses referentes. Se tal história “realmente” acontecera e dela se faz um mero relato, se não há invenção, o próprio ato de contá-la segue inevitavelmente a forma da narrativa.

No trecho inicial de *Azul corvo* há ainda dois níveis de questionamento sobre a mediação da realidade pela linguagem, ao se inquirir sobre o método de contagem dos dias pelos calendários. Primeiro, põe-se em xeque os discursos não-ficcionais para mensurar tal realidade e, em seguida, como a linguagem ficcional poderia referir-se à pragmática. Vanja

reitera várias vezes ao longo do romance a estranheza inicial do espaço que habita, remetendo-se a esse início da narrativa:

Um ano começou em julho e outro ano começou em julho, mas eles não estavam emendados um no outro. Havia doze meses fora do calendário entre um e outro. Mais ou menos como aqueles dez dias que o papa Gregório XIII arrancou do mês de outubro, para instituir o calendário que começamos a seguir [...].

Eu tinha estudado Gregório XIII e seu calendário na escola, parte daquela série de informações que me pareciam randômicas e que eles iam transmitindo [...]. Não sei o que o papa fez com os dez dias roubados. É possível que se encontrem no mesmo não lugar onde foram parar os doze meses durante os quais morei com Elisa [...] (LISBOA, 2014a, p. 23).

Nesse trecho Adriana Lisboa especializa o tempo ao brincar com a estranheza de um não lugar onde se guardaram os dias do calendário. Nesse sentido, intrigava Bergson a necessidade de um suporte espacial, o calendário, o relógio, para mensurar o tempo, crítica de que trataremos no terceiro capítulo (HARVEY, 2008, p. 191). A narrativa compara a realidade espaço-temporal, a forma de se mensurar tal realidade com a linguagem pragmática, o calendário, a contagem dos dias, e a linguagem da construção ficcional, que prescinde de um compromisso com a linguagem pragmática, logo, muito menos com uma “realidade pré-dada” a ser reproduzida. Os doze meses suprimidos no romance, entre a morte de sua mãe, em que passa a morar na casa da tia de criação, e quando decide viajar em busca de seu pai desconhecido, são comparados à arbitrariedade do papa em suprimir os dez dias do calendário. Ou seja, se a própria linguagem mais pragmática, a contagem, pode ser arbitrariamente estabelecida, um texto literário pode fazê-lo sem hesitação. O narrador coloca o ano começando em julho, o que já provoca um estranhamento por si, mas podemos considerar ainda que julho inicia o segundo semestre, remete ao sistema duodecimal de contagem do tempo, contrastado ao sistema decimal de contagem do espaço (que tanto causa confusão com os países anglicanos). Assim, o papa suprimiu uma dezena de um sistema duodecimal, dois sistemas de medida foram arbitrariamente modificados. Adriana traz essa crítica histórica com a mesma despreensão de informações de quaisquer fontes, sem hierarquizá-las. Trata-se nesse último excerto de uma referência a outro discurso conhecido, o dos livros didáticos, da escola primária, a superficialidade com que tais assuntos são tratados na educação básica. Todavia, sem tal convencionalidade é impossível propor uma didática, tal como, sem a linguagem dos sistemas numéricos, como o decimal, torna-se impossível mensurar o espaço-tempo. Trata-se de uma forma que parte de um conteúdo, cumpre sua função narrativa de mostrar o estranhamento espacial da criança órfã, mas também instaura a relatividade do

tempo na memória desse narrador-personagem, capaz de suprimir, de esquecer, um ano de sua vida. O tratamento superficial do tema traz à tona a acessibilidade à informação na contemporaneidade, pois, ao leitor de hoje que queira saber mais sobre o calendário gregoriano, a internet está à palma de sua mão. Nesse sentido, Luiz Costa Lima também vincula a *mimesis* à recepção da obra em cada época. Pode-se dizer que a aparente reflexão ingênua do narrador-personagem Vanja, adulto como narrador, adolescente como personagem, alude a questões fundamentais da apreensão do espaço-tempo hoje. A reflexão de Adriana Lisboa inverte a depreciação platônica da arte. Por analogia, pode-se dizer que seu texto está afastado três graus da verdade. Há a realidade empírica do movimento dos corpos celestes, a linguagem numérica que arbitrariamente a mensura, e a linguagem ficcional, construída ao bel-prazer do narrador, que explicita essa convencionalidade pragmática. Para a obra contemporânea, considerando a concepção de realismo de Tânia Pellegrini, tratar o texto como constitutivo das relações sociais, e não meramente representativo, questionar a apreensão da verdade pela arte é um valor incontornável (cf. PELLEGRINI, 2007, 2018).

Assim, é possível trabalhar com a outra constatação de Luiz Costa Lima em *Mimesis e modernidade*, contextualizada a uma leitura contemporânea. Para ele, continua sendo um erro da reflexão estética, e do juízo que se refere a ela, tratar a representação como uma relação transparente, que submeteria o objeto mimético a uma lei (LIMA, 2003, p. 79). O teórico afirma que “[...] esta passagem só é correta se supormos que a experiência estética e o juízo correspondente formam um *espaço transparente*. Sucede, contudo, que aquela experiência não é 'livre e espontânea', pois é condicionada pelas pré-noções do receptor” (LIMA, 2003, p. 79-80, grifo original). Quanto à recepção, apenas observamos brevemente o contexto de leitores contemporâneos à produção de Adriana Lisboa. A amplitude infinita de uma lente telescópica faz-se em consonância com esse contexto, em que o leitor dispõe de uma vasta tecnologia de acesso a imagens, inclusive de satélite. Todavia, para que essas sejam apresentadas na ficção, o recorte do narrador é imperativo, assim como o enquadramento do fotógrafo. Ver ou exibir tudo ao mesmo tempo seria uma doença análoga à do *Funes, o Memorioso*, de Borges. Na narrativa, o espaço apresentado também remete a um referente, mas sua descrição é como o enquadre da fotografia, que também recorre ao recorte, montagem e outros recursos, remetendo-nos ao quadro cubista, processo artesanal. Adriana põe em questão os limites do espaço transparente da *mimesis* ao explicitar a relatividade da própria mediação medição numérica.

Em *Um beijo*, o narrador, João, conta: “Teresa me falou menos dele [outro romance] do que de seu próximo projeto, um romance baseado em poemas de Manuel Bandeira”

(LISBOA, 2015, P. 23). Não é preciso necessariamente ao leitor chegar ao final do livro, quando se revela a peripécia, para perceber que se trata do próprio romance que está lendo. O título dos capítulos são poemas de Manuel Bandeira, e esses aparecem na ficção até como objetos do espaço ficcional, pelo processo da transcrição, com livros espalhados pela casa eventualmente abertos pelo narrador, assim como o quadro com o poema da choça pendurado na parede. Ao lamentar a morte de Teresa e os oito meses que passou com ela, João tem a impressão de que tudo não foi mais que

[...] um movimento quase imperceptível em meio ao enorme pensamento do universo (uma vez um físico famoso disse isso, que o universo era feito um enorme pensamento).
E se ganhar e perder Teresa na verdade não mudou quase nada? E se este momento já estava, digamos, predestinado, gravado por aí em algum roteiro celeste? Teresa bossa nova, oito meses e hoje já aprendi a relativizar o tempo. Bobagem achar que o tempo cabe no tempo. (LISBOA, 2015, p. 15).

Em *Hanói*, o narrador reflete sobre a relação de Alex com a astronomia, em que cursa graduação: “Alex nunca se sentia devastada pelo clichê da pequenez ao observar as estrelas. Se todas as coisas, literalmente todas as coisas existentes, computavam para a soma total. Desde a unha do seu dedo mínimo até a supergigante Antares” (LISBOA, 2013a, p. 91). Os excertos ilustram a forma relativizada com que a romancista trata o espaço e o tempo em seus romances. Quando o narrador mostra tão claramente essas alusões à teoria da relatividade, entendemos que se trata de uma explicitação ao leitor da consciência da subjetividade incontornável ao se tratar a realidade ficcionalmente, contiguidade das reflexões metaficcionalis. Também em *Rakushisha* a precisão do espaço-tempo é posta em xeque na abertura do romance:

Para andar, basta colocar um pé depois do outro. Um pé depois do outro. Não é complicado. Não é difícil. Dá pra ter em mente pequenas metas: primeiro só a esquina. Aquele sinal com a faixa de pedestres e o homem esperando para atravessar com um guarda-chuva transparente e um cachorro de capa amarela. (LISBOA, 2014b, p. 11).

Há aí um questionamento da unidade de medida na mensuração do espaço, mera convenção, pois, analogamente, a linguagem verbal é um código arbitrário. Um passo depois do outro pode levar a uma caminhada infinita, mas também pode ser a unidade de medida, o passo, para se mensurar uma distância pré-determinada: o sinal, a faixa de pedestres etc. Se considerarmos a percepção espacial tendo o corpo do andarilho como referência, um passo seria a menor unidade. Ainda, entender a caminhada como “um pé depois do outro” significa

que o marco zero, o ponto fixo de referência, é atualizado incessantemente a cada novo passo. Essas reflexões sobre o espaço-tempo aproximam-se da teoria da relatividade:

De acordo com a teoria da relatividade restrita, as coordenadas de espaço e de tempo ainda conservam um caráter absoluto, já que são diretamente mensuráveis pelos relógios e corpos rígidos. Mas tornam-se relativos já que dependem do estado de movimento do sistema de inércia escolhido. (EINSTEIN, 1981, p. 65-66).

Observamos que, sobre essa teoria, não cabe aqui entrar nos seus meandros nas ciências exatas, mas apenas em sua influência nos estudos das ciências humanas sobre a subjetividade, a partir desse trecho, como é mais comumente difundida.

Em *Hanói*, o protagonista, David, é diagnosticado com uma doença mortal, resta-lhe um ano de vida, e Alex, sua companheira, estuda astronomia, ou seja, um tratamento relativizado do espaço e tempo torna-se ainda mais propício pela própria temática. Hanói é a cidade de origem da avó de Alex, que acabou chegando aos Estados Unidos por se casar com um soldado norte-americano durante a Guerra do Vietnã. Após seu diagnóstico, David se demite do trabalho, pega suas poucas economias e planeja uma viagem para qualquer lugar fora de Chicago, onde sempre viveu. Nesse ínterim, conhece Alex. Ao conviver com sua família, Hanói torna-se uma obsessão para David, o lugar que conheceria antes de morrer, em sua viagem projetada, mas que não se realiza. Assim, o próprio título do romance passa a ser uma abstração, espaço imaginado para os protagonistas, conhecido apenas por narrativas da avó de Alex, ainda que exista como referente. De qualquer forma, ele tira o passaporte e sonha com isso. Nesse mesmo dia, David quase cai da escada em seu prédio por uma falha neurológica, um problema do corpo bem concreto, um espaço bem concreto para ele, a partir do que começa a resignar-se ao fato de que talvez não chegará a viajar. Nisso, intervém o narrador heterodiegético, em discurso indireto livre, apresentando um pensamento de Alex, que tenta convencer David a não ir a Hanói:

Talvez ela pudesse convencê-lo a se contentar com a imaginação. Às vezes você pensa que quer ir até um determinado lugar, mas imaginar esse lugar pode ser mais valioso do que conhecê-lo de verdade. Na sua imaginação, você tem como evitar os invernos rigorosos e os verões infernais, tem como evitar o ar tolo do estranho recém-chegado que precisa conferir o nome das ruas a toda hora. (LISBOA, 2013a, p. 165-166).

Trata-se de uma reflexão pela qual podemos nos remeter tanto ao conceito de *mimesis* de Luiz Costa Lima, quanto à assertiva de Luís Alberto Brandão sobre o espaço imaginado. Os termos iniciais de Luiz Costa Lima em *Mimesis e modernidade*, “realidade” e “vida”,

passam pelo conceito de *physis*, o espaço físico, a matéria. A esse respeito, o teórico parte para sua terceira conclusão: “[...] que a toda concepção da *mimesis* se liga uma concepção do conhecimento de mundo, no caso do pensamento clássico enraizada no pressuposto de que *physis* está pré-dada e está bem feita” (LIMA, 2003, p. 81). Portanto, caberia ao texto clássico uma imitação em harmonia com tal *physis* (LIMA, 2003). O que percebemos no texto de Adriana Lisboa é uma desarmonia do mundo, uma realidade que não é pré-dada para ser descrita e reconhecida como tal. Ela apresenta um universo em desarmonia, uma *physis* que não está “bem feita”, ao mostrar João aprendendo a relativizar o tempo em *Um beijo*, ao problematizar a unidade de medida em *Rakushisha*, ao questionar a arbitrariedade das mensurações em *Azul corvo* e ao relativizar a dimensão do homem frente ao cosmos em *Hanói*. Quando João cita a concepção do universo como um grande pensamento – convencionemos que pensamento é linguagem – permite-se inclusive colocar em xeque a concretude da *physis*. Adriana Lisboa não somente mostra uma *physis* que não está bem feita, como reflete, como trata dos limites da linguagem em geral e da ficção para representá-la.

Na sequência, o Luiz Costa Lima afirma:

Assim o discurso mimético é uma das formas do discurso do inconsciente, o qual só é reconhecido como artístico quando o receptor encontra no texto uma semelhança com a própria situação histórica. [...]

Ela permanece tomada como artística enquanto a situação histórica permitir a alocação de um significado ficcional, sendo próprio do ficcional permitir a descoberta, na alteridade da cena do texto, de uma semelhança com a cena dos valores de quem a recebe. (LIMA, 2003, p. 81).

Considerando que a situação histórica em que Adriana Lisboa escreve é muito próxima daquela em que a lemos, é possível encontrar a alteridade, em relação ao espaço referenciável que descreve, pela forma como ele utiliza as lentes. O foco em minúcias aparentemente insignificantes, em suas descrições, proporciona um estranhamento que nos leva a refletir sobre sua funcionalidade na ficção. Assim, a autora permite, ao mesmo tempo, o reconhecimento do contexto histórico espaço-temporal e o estranhamento frente a esse. O narrador convida o leitor a observar o que passava despercebido ao seu olhar domesticado. Se o discurso mimético é um dos discursos do inconsciente, pode-se inferir que a ficcionista torna o familiar estranho, e vice-versa, tal como o “estranho familiar”, o *unheimlich*, freudiano. Como trataremos no capítulo subsequente, uma das funções críticas da postura da autora é fazer frente a uma estetização do espaço, nos termos de Lipovetsky e Serroy, e esse estranhamento é seu método.

Em *Mimesis e modernidade*, Luiz Costa Lima aborda a postura possivelmente anti-mimética das vanguardas, da arte pela arte, do imanentismo que elas reivindicavam para si, que na literatura culminaria em Mallarmé (cf. LIMA, 2003). Ainda que estudiosos como Michael Hamburger e Alfonso Berardinelli já tenham mostrado que o modernismo não se resumiu às formas radicalmente imanentistas, tal como o apresentava Hugo Friedrich em sua análise da lírica moderna, é interessante trazer a visão peculiar de Luiz Costa Lima quanto ao suposto imanentismo das vanguardas e sua relação com a *mimesis*. Ele parte da problemática que se estabeleceu não apenas entre os artistas, mas que faz parte da própria história da teoria, considerando as correntes teóricas imanentistas, como o Formalismo Russo e o Estruturalismo:

Imanentismo e teoria do reflexo – não importa o seu grau de refinamento – se equilibram, enquanto se opõem. Se o primeiro deriva o poético do poético, a segunda deriva o poético do social e em ambas passa a faltar as mediações que conduzem a transformação da matéria social em tradição poética. (LIMA, 2003, p. 87).

Para o autor, essa polaridade deriva do tratamento dado ao simbólico, sendo necessário “reaproximá-lo da sociedade que o motiva, não para vê-lo como seu reflexo [...], mas como um dos núcleos necessários ao conhecimento de sua estrutura” (LIMA, 2003, p. 89). Assim a atividade poética passa a ser vista como uma forma de ação social (LIMA, 2003, p. 91). Ele considera que as poéticas na modernidade, as formas radicais e herméticas não derivam de uma crise de representação, mas do modo de produção capitalista que impede a socialização das representações, ao que uma poética baseada no hermetismo viria como reação (LIMA, 2003, p. 231). Nesse contexto, Luiz Costa Lima formula a *mimesis de produção*:

Uma das respostas mais radicais à dissociação da *mimesis* se apresenta por outra forma de *mimesis*, caracterizada por não se apoiar em um quadro de referências prévias, em uma concepção do que é possível na ordem real, possibilidade quanto à qual a obra representaria um *análogo* [...]. Aqui a criação cria sua verossimilhança. A esta *mimesis* que evacua a idéia de Ser como *pré-constituído*, para afirmá-lo como *constituente* chamamos *mimesis de produção*. (LIMA, 2003, p. 231, itálico original).

Aproximamos as concepções de Luiz Costa Lima, de criar a verossimilhança numa *mimesis* que é constituinte do Ser, da de Tânia Pellegrini, em que o texto é constituinte da realidade. Conforme vimos, ela considera que os realismos hoje transitam com tranquilidade entre técnicas clássicas e heranças modernistas, e os realismos em geral não se resumem ao registro, mas a uma postura frente à sociedade (cf. PELLEGRINI, 2007, 2018). Assim, nas descrições de Adriana Lisboa, fragmentação (e estilização e colagem) não apenas registrariam

uma realidade igualmente fragmentada, “como um análogo”, nos termos de Luiz Costa Lima, mas, principalmente, e apontam uma relação desagregada do sujeito contemporâneo com seu entorno. Assim, as influências modernistas na obra da ficcionista, como a aproximação ao cubismo ou o palimpsesto com as poéticas de Bandeira e Bashô, prestam-se também a essas funções, de texto como constituinte da realidade e da *mimesis* como constituinte do Ser. Evidente que a forma de estranhamento proporcionado pela romancista não tem o radicalismo das vanguardas, e que o modo de produção capitalista que ela vem criticar já se modificou bastante desde então. Com essa escritura contemporânea, que se alimenta tanto de formas convencionais de narração quanto da herança modernista, Adriana também contemporiza sua postura crítica frente às novas formas do capital. É nesse sentido que, com o foco das descrições nos objetos banais e propositalmente desestetizados, consideramos que ela tece uma crítica a uma estetização exacerbada no capitalismo hoje.

O trecho que citamos de *Azul corvo*, em que Vanja relativiza a morte de sua mãe frente à enormidade acontecimentos simultâneos no mundo, remete-nos a um diálogo com a *mimesis de produção* da modernidade. A imagem criada é derivada de possíveis referências prévias, mas só ganha unidade artisticamente. Em *Hanói*, questiona-se se um espaço imaginado não poderia ser mais interessante que o real. Trata-se de uma indagação que remete aos questionamentos do modernismo. Para mantermos a referência cubista, citamos o artigo “*Méditations esthétiques/Sur la peinture*”, de Apollinaire: “os grandes poetas e os grandes artistas têm por função social remover continuamente a aparência que reveste a natureza, aos olhos dos homens. Sem os poetas, sem os artistas, os homens aborrecer-se-iam depressa com a monotonia natural” (APOLLINAIRE in TELLES, 1983, p. 115).

No sentido de questionar a *mimesis* como reprodução de modelos, é interessante retomar a técnica descritiva de Adriana de replicar inscrições das mais diversas *media*. Em *Um beijo*, para mostrar a obsolescência de um comércio de fotocópias: “dez centavos a cópia xerox, favor facilitar o troco, dizia o cartaz às suas costas” (LISBOA, 2015, p. 21). Em *Rakushisha*, para acentuar o ambiente sufocante de uma repartição pública abarrotada de usuários na fila: “atrás dos recepcionistas havia um cartaz impresso. Desacatar funcionário público no exercício de sua função ou em razão dela: pena – detenção, de 6 (seis) meses a 2 (dois) anos, ou multa (artigo 331 do código penal)” (LISBOA, 2014b, p.130). Em *Azul Corvo*, para mostrar o abandono de antiquadas paradas rodoviárias, tema já abordado em *Sinfonia*: “[...] banheiros com cheiro de urina e desinfetante, onde uma funcionária muito gorda ficava sentada fazendo crochê e vendia panos de crochê e calcinhas, ao lado de uma caixa de papelão com as palavras CAIXINHA OBRIGADA” (LISBOA, 2014a, p. 43, caixa alta original). Mas,

diferente de Sinfonia, não há sentido dramático explícito aqui, premonitório. A visão da criança, aparentemente ingênua, conflui com a voz do narrador para mostrar o contraste entre uma faxineira no Brasil e seu pai, faxineiro nos Estados Unidos, em situação mais remediada. Em *Hanói*, a placa sanitária adquirindo certo sarcasmo numa clínica oncológica, uma vez que é lido por David após seu diagnóstico: “foi ao banheiro, onde uma pequena placa acima da pia dizia JÁ LAVOU AS MÃOS? ESSE HÁBITO SIMPLES PREVINE DOENÇAS” (LISBOA, 2013, p. 163, caixa alta original).

Usamos o termo “reprodução” e “replicar” aqui, que adquire um caráter quase literal, conceito que pareceria o mais inadequado ao tratar da *mimesis* conforme as reflexões que apresentamos. Mas, nesses casos, a palavra representa a própria palavra. Os exemplos são interessantes para um diálogo com o texto já citado de Gérard Genette, quanto à sua observação sobre a natureza da linguagem ao representar elementos não verbais com uma linguagem verbal. Nesses exemplos, todavia, há a representação de elementos verbais por elementos verbais. Nesse sentido, Genette explica que tal proximidade levou Platão e Aristóteles a considerarem a tragédia mais imitativa do que a épica, por representar os gestos e as falas; Platão consideraria essa *mimesis* uma imitação perfeita, enquanto o modo narrativo, a *diegesis*, seria uma imitação imperfeita (GENETTE, 2011). No entanto, Genette entende que esse é um equívoco, pois não há imitação perfeita, o que, nos exemplos citados, podemos considerar pela própria diferença entre enunciado e enunciação (cf. GENETTE, 2011, p. 265-272). O novo contexto da inscrição, o romance, leva-nos a olhar para além do sentido literal de sua reprodução, interferência sobre uma realidade aparentemente óbvia e banal. De qualquer forma, o equívoco platônico apontado é semelhante de conceber os métodos dos realismos sujeitos à pretensão de melhor refletir a realidade. Para tratar dessa impossibilidade, o próprio Genette aponta, de passagem, que um vanguardista colocaria numa exposição o próprio objeto no lugar de sua pintura (cf. GENETTE, 2011).

Assim, ao “reproduzir” inscrições do dia a dia, poder-se-ia dizer equivocadamente que as descrições de Adriana Lisboa espelhariam o real. Mas, ao passá-las para a ficção, retirando-as de seu contexto original, reconhece-se nos textos reproduzidos uma realidade familiar que passaria despercebida, em procedimento semelhante à colagem do cubismo. A própria retirada dessas inscrições banais, em suportes medíocres, de seu contexto real, permite que o olhemos com mais argúcia. Trata-se não de uma tentativa de espelhamento, mas de mostrar como estetização generalizada, que busca a produção capitalista hoje, é derrocada na realidade cotidiana, pois a lente enfoca no ambiente justamente aquilo que o enfeia ou escancara sua contradição.

Nesse trânsito entre o espaço referenciável e o ficcional, a incidência deste sobre aquele funciona de forma análoga à *mimesis de produção*. Nos termos de Luiz Costa Lima, coloca-se como constituinte do ser, e, nos termos de Tânia Pellegrini, como constituinte da realidade. O espaço imaginado da descrição, de que trata Luis Alberto Brandão, incide sobre o real, constitui o mesmo porque desdomestica o olhar.

Mas Adriana Lisboa vai além, com a concepção de espaços ainda mais abstratos, até metafísicos, que beiram o fantástico:

Se a vida admitisse uma dobra, e mais uma, e outra, sucessivamente, até o infinito, as superfícies estariam mais disfarçadas. Haveria sinuosidades onde se esconder à espera do sono, à espreita da morte. Haveria brechas, como tocas de animais ariscos, onde reparar o sonho, onde costurar na roupa remendos da vida oficial, nos lugares puídos pela ausência. Haveria como fitar a ausência nos olhos sem acordar o dragão que jazia lá dentro [...] Haveria como legitimar o que contrariava a lei das proporções, da gravidade, do movimento planetário, da eletrodinâmica, da conservação, da inércia. (LISBOA, 2014b, 54-55).

Trata-se de um devaneio de Haruki, em *Rakushisha*. Ele é ilustrador, cria espaços numa linguagem visual, que pareceria mais próxima do referente, o que afirmamos pela convencionalidade de que o ícone se constrói por relação de semelhança. Todavia, esse devaneio surge frente à impossibilidade de Haruki amar Yukiko, quando ele encontra uma impossibilidade também em seu trabalho como ilustrador, não consegue desenhar essa experiência. Então ele abandona o lápis e entrega-se à imaginação desses espaços sem referentes, mais abstratos que a própria ilustração.

Luiz Costa Lima traça uma diferença entre o a *mimesis de produção* da modernidade, que cria sua verossimilhança, e o fantástico, que pretende se mostrar como inverossímil (LIMA, 2003, p. 231). Apesar disso, num ensaio sobre a obra de Luís Borges, ele tece toda uma reflexão sobre o projeto do autor em traçar o fantástico como uma *antiphysis*. O teórico explica que esse efeito é reforçado porque a ficção borgiana “não remete, sequer como instância mediatizada, a formas de existência, mas sim a um encaixe de ficções, livros dentro de livros, comentários ficcionais a textos também ficcionais” (LIMA, 2003, p. 249). Entretanto, mesmo assim, “a *antiphysis* é comandada pelas mesmas regras a que a *mimesis* se submete, porque, seja psicanaliticamente, seja antropologicamente, os produtos individuais nunca coincidem com as intenções que os motivaram” (LIMA, 2003, p. 264). Em *Mimesis: desafio ao pensamento*, Luiz Costa Lima dá continuidade à sua reflexão inicial de *Mimesis e modernidade*. Ele afirma que a *mimesis* se estabelece numa relação paradoxal com a verdade, não a representa, mas a toma como ponto de partida, o que permite estabelecer uma

verossimilhança (LIMA, 2014). Mas junto à semelhança, ela estabelece também uma diferença, que põe em questão a crença naquela verdade (LIMA, 2014). Inclusive, a perturbação que a modernidade causa na verossimilhança parte dessa diferença, a qual é apreensível porque havia uma expectativa prévia no verossímil (LIMA, 2014).

Na citação anterior, de *Rakushisha*, há uma reflexão essencial à leitura desse romance, a visualidade do haikai a mostrar a natureza, reforçada pela própria iconicidade do kanji. Haruki, apesar de ser descendente de japoneses, sequer conhece o idioma, suas ilustrações se concentram no folclore brasileiro, até o momento em que é convidado para viajar ao Japão e ilustrar a tradução de um diário de Bashô. *Rakushisha* dá continuidade ao projeto de *Um beijo*, escrever um romance sobre a obra de um poeta, no caso, especificamente o diário *Basho Bunshu – Nihon Koten Zensho*, inédito em português, traduzido por Adriana Lisboa como *Diário de Saga*, a partir de edições em francês, inglês e com o auxílio de uma tradutora a partir do original (cf. LISBOA, 2015a, p. 195). Assim, a vocação de andarilho e observador da natureza de Bashô, em seu diário e em seus haicais, dialogarão com a descrição no romance.

Para Octavio Paz, o haikai está ligado à condição do homem no espaço e tempo frente à natureza, mas, ao retratá-la, transcende a sua própria obviedade fotográfica:

De um ponto de vista formal, o hai-kai divide-se em duas partes. Uma, da condição geral e da situação temporal e espacial do poema (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou uma pedra, a lua ou um rouxinol); a outra, relampejante, deve conter um elemento ativo. Uma descritiva e quase enunciativa; a outra, inesperada. (PAZ, 1980, p. 16).

Explica ainda que o relampejo é derivado da filosofia zen-budista, cuja concisão traz uma complexidade que apenas em aparência é simples:

Discípulo do monge Buccho - e ele mesmo meio ermitão que alterna poesia com meditação - o haiku de Bashô é exercício espiritual. A filosofia zen-budista reaparece em sua obra como reconquista do instante. Ou melhor, como abolição do instante. E provavelmente o gênio de Bashô esteja em ter descoberto que, apesar de sua aparente simplicidade, o haiku (ou hai-kai) é um organismo poético muito complexo. Sua própria brevidade obriga o poeta a significar muito dizendo o mínimo. (PAZ, 1980, p. 16).

Alberto Mariscano apresenta ainda uma influência mais antiga, do confucionismo, pois “o grande interesse do poeta pelos aforismos de Chuang-Tsu pode ser notado pela citação desse filósofo chinês tanto em suas correspondências, como em suas críticas e comentários literários” (MARISCANO, 1997, p. 10). Para Bashô, os sábios antigos buscavam o “*Makoto*’

[...][.], termo traduzido geralmente por ‘verdade’ ou ‘essência’” (MARISCANO, 1997, p. 10). Uma das máximas de Bashô sobre o *Makoto* da poesia era: “aprende do pinheiro diretamente do pinheiro; do bambu, diretamente do bambu” (BASHÔ *apud* MARISCANO, 1997, p. 10). Novamente temos um pensamento simples, ligado à natureza, que a transcende. Alberto Mariscano explica que, quanto à influência do zen na poesia de Bashô, “o haikai é o satori, despertar zen que surge no caminho” (MARISCANO, 1997, p. 11).

Assim, a poética de Bashô traz vários elementos aproximáveis à de Manuel Bandeira. O relampejo, conforme Octavio Paz, e o despertar zen, conforme Mariscano, em sua concisão, carregam alguma semelhança com o alumbramento de Bandeira: “para o poeta, o alumbramento, revelação simbólica da poesia, pode dar-se no chão do mais ‘humilde cotidiano’, de onde o poético poder desentranhado, à força de depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1990, p. 15). Em Bashô e em Bandeira, o olhar para o simples se refrata em complexidade com muita concisão, como no aforismo do bambu e no consagrado haikai sobre o salto da rã, daquele, e no olhar sobre a maçã, deste: “na visão teórica do poeta e em sua prática específica do poema, a poesia é feita de ‘pequeninos nadas’, mas se abre, pelo clarão do alumbramento – eclusão da emoção poética” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1990, p. 16). Há em Bashô um olhar vislumbrado para o espaço, orientado pelos fenômenos naturais, para seus elementos mais simples, que, no *Diário de Saga* centra-se na cidade de Kyoto. Também o próprio Bashô parte da cidade real para criar sua Kyoto como espaço imaginado, que Paulo Leminski interpreta como nostalgia de uma cidade que não existe mais:

*em Kyoto
com saudades de Kyoto
o hotoguísu*

Velha capital do Japão, antes de Tóquio (Edo), Kyoto é a cidade dos templos mais velhos, dos antigos palácios, dos mosteiros zen, relicário dos maiores tesouros artísticos do Japão (pinturas, biombos, jardins, textos originais). Bashô sente saudades de Kyoto. Mas ele está em Kyoto. “*Mais où sont les neiges d’antan?*” [Mas onde estão as neves de outrora?], diria Villon, ecoando no Machado de Assis do: “mudou o Natal ou mudei eu?”. Ao ouvir o canto do *hototoguisu*, o rouxinol japonês, Bashô sente nostalgia por uma Kyoto que não existe mais. O tempo passou, o poeta mudou, a cidade mudou. (LEMINSKI, 2013, p. 107, colchetes no original).

A influência do aforismo de Heráclito, a respeito de um homem nunca se banhar duas vezes no mesmo rio, parece clara na interpretação de Leminski. Todavia, não nos importa a possibilidade ou não do ocidental compreender os pensamentos, as línguas e as literaturas

orientais em sua “essência”, mas justamente como ele as interpreta e traduz a partir de sua cultura. Mesmo considerando estudos linguísticos avançados, como *Ideograma*, organizado por Haroldo de Campos, o reconhecimento de que existe *a priori* uma defasagem entre as línguas e as culturas, é essencial e até benéfico para a tradução e interpretação dos poemas orientais (cf. CAMPOS, 2000). No romance, é trazida essa problemática, pois a personagem Celina sabe que apreenderá Kyoto de forma muito pessoal: “não acredito que eu tenha a balança para isso, a régua graduada da maneira correta” (LISBOA, 2014a, p. 14).

Rakushisha começa de forma semelhante a *Um beijo*, com um poema lido logo no início pelas personagens, que servirá de mote, repetido e ressignificado ao longo da história. Neste, João conhece “Maçã”, de Manuel Bandeira, ao encontrar Teresa. Naquele, Celina conhece o haicai sobre Kyoto, que citamos anteriormente, ao encontrar Haruki, inserido no contexto de uma longa descrição de suas primeiras impressões da cidade:

Este lugar é pouco movimentado, de modo geral. Um bairro relativamente novo em Kyoto, me disseram. Fica na encosta da montanha, na margem de uma floresta que talvez em algumas décadas terá desaparecido, dando lugar a mais casas como estas que vejo, casas de gente endinheirada, ao que me parece. Devem ser. Mais adiante há verdadeiras mansões, a maioria em estilo arquitetônico bem atual, mas uma delas mais lembrando um secular templo zen. **Pergunto-me se já estava aqui há tempos, se é genuinamente antiga, ou apenas propriedade de algum excêntrico passadista.**

Ou se existe isso de ser passadista no Japão.

Como é que as coisas convivem aqui eu ainda não sei, eu talvez nem venha a saber, já vi moças de quimono comprando produtos Hello Kitty, **não acredito que eu tenha a balança para isso, a régua graduada da maneira correta.** Não sei se tenho a capacidade necessária de assombro.

Decorei o nome do meu ponto de ônibus, porque tudo para mim é, e vai continuar sendo, tão labiríntico: chama-se Katsurazaka gakko cho mae. Tomo o ônibus de número vinte em frente ao jardim público sempre limpo. Vou até a estação Katsura e dali os caminhos podem variar, dependendo do dia, dependendo do que quero ou preciso fazer. Normalmente vou até Karasuma de trem. Dali posso ir a pé a vários lugares, ou fazer baldeação para o metrô em Karasuma-Oike.

A volta também é sempre a mesma, de Katsura até Katsurazaka gakko cho mae no ônibus número seis. Às vezes corto caminho descendo em frente ao supermercado e compro alguma coisa. Tento decifrar os rótulos. Comprar detergente me custou muito tempo, e um arsenal de gestos para tentar me explicar à funcionária. Parecia que eu estava brincando daquele jogo em que a gente tem que gesticular para o outro adivinhar o nome do filme.

Eu me aqueço prevendo o paladar do chá verde, do saquê e dos doces de feijão. Gosto de comprar um doce diferente a cada vez e correr o risco, mas sou quase sempre bem-sucedida. Às vezes escolho pela cor, às vezes pelo formato. Gosto de passar diante da prateleira dos chocolates suíços ou da seção de doces franceses finos e perceber que a pequena esfera leitosa e delicada do doce japonês que escolhi hoje é, no momento, muito mais tentadora.

Parte da viagem: os doces de feijão. Parte do caminho.

Já me cerquei de familiaridades em três semanas, mas já não vou mais ficar muito tempo aqui, em breve vou embora, **desfazendo para nunca mais essa rede de afetos só meus, afinidades não-compartilhadas, como se eu fosse uma bolha dentro de Kyoto e Kyoto tivesse pequenos troféus secretos guardados só para mim desde que foi fundada, há mais de um milênio. Quando conheci Haruki, ele me falou de um poema que dizia: mesmo em Kyoto sinto saudades de Kyoto.** (LISBOA, 2014a, p. 14-16, grifos nossos).

Há uma referência ao passadismo, às construções antigas, que Celina não sabe se são resguardadas como patrimônio ou imitações de estilos de época. Assim, o próprio espaço referenciável sofre interferência de uma nostalgia, é construído ou preservado artificialmente em contraste com a arquitetura contemporânea, nostalgia de uma Kyoto semelhante à forma como Leminski interpreta Bashô. De forma análoga, na linguagem que trata da cidade referenciável, o poema é reescrito por Celina, pois ela terá que recriar sua própria Kyoto, ainda que parta da real, devido ao recolhimento de seu luto, acentuado porque não conhece o idioma. Todavia, esse olhar também é influenciado pela Kyoto de Bashô, que já era singular para ele, uma cidade que era outra mesmo que lá estivesse, espaço imaginado, na sua poesia e na ficção de Adriana. Ao chegar no apartamento em que moraria por um mês, Celina o descreve como um palimpsesto, a partir do que o concebemos como da técnica primordial de sua *artesanía descriptiva*:

Presas com um ímã na porta da geladeira estão as instruções para a coleta seletiva de lixo. Sobre a pia, os pepinos e os tomates, as maçãs, os cogumelos e o alho. As pessoas que moraram antes neste apartamento deixaram as coisas, e o pequeno espaço é uma confluência do mundo também, um palimpsesto de gente que passou, mas **quis firmar o atestado de sua passagem** numa ou noutra pequena gentileza. Deixaram um filtro de café. Duas únicas e idênticas taças de vinho. Pratos descasados [...] (LISBOA, 2014, p. 50, grifo nosso).

Alberto Mariscano explica, sobre a influência do zen no haicai, que “um dos princípios do zen-budismo é o *insight*, a constante inovação, não admitindo repetições” (MARISCANO, 1997, p. 12). Analogamente a essas interferências imanentes ao próprio espaço referenciável, a arquitetura da cidade e a mobília de um apartamento de aluguel, Celina escreverá seu próprio diário a partir do de Bashô, com sua própria Kyoto, buscando fugir da repetição, tanto no olhar para a cidade como para os textos do poeta. O procedimento do palimpsesto como *artesanía descriptiva* é parecido com o de *Um beijo*. É importante notar as diversas camadas dessas sobreposições. Bashô e Bandeira olham para os referentes, Kyoto e Rio, e escrevem sua poesia. Adriana olha ao mesmo tempo para sua poesia e para as suas cidades. As cidades são as mesmas e ao mesmo tempo não são, porque a distância temporal as

modificou, quem passou por elas deixou suas marcas, um “palimpsesto de gente”. As poéticas também são as mesmas e ao mesmo tempo não são, pois são lidas no contexto de uma época distante do leitor contemporâneo dos poetas. Por isso ela terá que reescrever sobre ou sob essas poéticas, lançando sobre elas seu próprio olhar, sua interpretação. Assim, não se trata apenas de apresentar os elementos do cotidiano de uma cidade referenciável, mas de sobrepor diferentes olhares sobre os mesmos, que já trazem uma diferença em si. Considerando o que propõe Luiz Costa Lima, trata-se uma experiência privilegiada para experimentar a alteridade e abordar a semelhança e a diferença que traz a *mimesis* (cf. LIMA, 2003, 2014). Assim como os textos dos poetas incidiram sobre o referente como constituintes da realidade, para Adriana, o texto da ficcionista incidirá para o leitor. A *artesanía descriptiva*, portanto, proporciona esse jogo dinâmico de sobreposição de camadas que se multiplicam e se intercalam, um palimpsesto de papéis cristalinos.

Em *Um beijo*, Adriana Lisboa explica que, além das poesias de Bandeira, usou como motivação haicais de Bashô (LISBOA, 2015, p. 179), inclusive citando um dos quatro traduzidos por Bandeira em *Estrela da vida inteira*. O romance se refere ao nome do poeta seis vezes, em variados contextos e respectivas releituras. Primeiro, citando que as traduções estão em *Estrela* (LISBOA, 2015, p. 18) e, logo em seguida, apresentando uma delas, mote do romance: “mas a cigarra, em seu canto, escreveu Bashô, traduziu Bandeira, se bem que não exatamente assim, mas escutem: em seu canto, a cigarra não revela que vai morrer” (LISBOA, 2015, p. 18). A referência é a “A cigarra... Ouvi: / Nada revela em seu canto / Que ela vai morrer” (BASHÔ in BANDEIRA, 1986, p. 406), uma das inscrições premonitórias da morte de Teresa. Segundo: “Tinha a nítida (e falsa) sensação de chegar ao fundo de Teresa, ao centro do labirinto da sua alma, lá no centro, onde havia um haicai de Bashô escrito sobre a areia da praia” (LISBOA, 2015, p. 41). A imagem do haicai escrito sobre a areia, que logo se apagará, alude a uma verdade que esvaece tão logo parece ser capturada, o *insight* que não admite repetição, nos termos do zen budismo de que fala Alberto Mariscano, que continua:

A trajetória deste poeta deve ser antes de tudo analisada à luz das célebres pinturas Os 10 touros Zen que demonstram todas as etapas iniciáticas do zen budismo. Na primeira, o neófito procura o touro. Na segunda ele é encontrado e na terceira luta até subjuga-lo. Na seguinte toca flauta sobre o animal cujo olhar tornou-se calmo. Esta fase inicial representa a luta contra a turbulência da mente, espíritos e na arte, as dificuldades técnicas iniciais. Tendo passado este portal o iniciante encontra seu lugar (na arte seu estilo): aparece a representação de uma choupana sob a lua cheia, símbolo budista do despertar. A casa então desaparece (incêndio na cabana de Bashô) e vemos agora apenas o círculo do tao, da vacuidade. Um Ramo Florido que designa o encontro do *dharma*, prepara a visão ao último quadro, o do

mestre errante que após percorrer longa jornada caminha até a aldeia e transmite a doutrina (*dahrma*) a um pescador:

minha casa incendiou
a cerejeira do jardim floresce
como nada houvesse ocorrido

(MARISCANO, 1997, p. 14).

Aqui o diálogo de *Um beijo* com *Rakushisha* aparece de forma mais evidente pela própria questão do espaço. João perde Teresa logo que começa conhecê-la, tinha com ela uma “cabana”, a casa de praia simplesinha de Mangaratiba, espaço idílico do casal, onde ela morre ao sair para nadar. O mote dessa perda está no poema que lera Bandeira: “tinha uma choça, se ardeu-se”. Como vimos, Bashô também perdeu a sua cabana, que literalmente pegou fogo. Nesse sentido da perda, o próprio nome do romance se refere à cabana de Kioray, discípulo de Bashô, onde este se hospedava quando escrevia o *Diário de Saga*. Nesse tempo, uma forte chuva derrubou todos os caquis de quarenta pés do terreno, na véspera de sua colheita (LISBOA, 2014b, p. 35): “desse dia em diante Kyorai passou a chamar sua casa de *Rakushisha*, a Cabana dos caquis caídos” (LISBOA, 2014b, p. 35).

Citamos uma outra referência descritiva no contexto da produção do haikai e do zen citada em *Um beijo*: “mais tarde, choveu. O céu opaco era como uma pintura feita com nanquim sobre papel de arroz, veios cor de chumbo em meio a nuvens mais claras” (LISBOA, 2014b, p. 126). Ainda no contexto do zen, do *insight* inédito e de sua transitoriedade, Alberto Mariscano explica que “a arte da caligrafia e da pintura (*sumiê*) não admitem correções” (MARISCANO, 1997, p. 12). Em *Rakushisha*, o caminhante tem como referência “um pé depois do outro”, que, como mostramos a respeito da teoria da relatividade, perde o referencial anterior e ganha um novo a cada passo. Trata-se de caminhar como Bashô, que “percorreu os caminhos como errante. O pensamento zen é errante, livre dos encaminhamentos da dualidade e dos enclausurados compartilhamentos da lógica” (MARISCANO, 1997, p. 14). Outra alusão ao haikai é sobre o jardim da casa da ex-namorada de João, Marisa, com quem voltara após a morte de Teresa: “só bromélias, imóveis no meio de pedrinhas brancas. Parecia alguma coisa oriental. Um haikai de Bashô. A rainha africana plantara um jardim asiático num pedacinho de terra da América do Sul” (LISBOA, 2015, p. 101). A referencialidade à globalização é evidente, esses jardins de inspiração japonesa são comuns na decoração atual. Todavia, entendemos que plantar um jardim asiático em nossa terra, no contexto de *Um beijo*, trata-se também de uma remissão à influência do haikai na poesia de Bandeira, um dos pioneiros na apresentação do gênero no Brasil, assim como em

Oswald e outros poetas do modernismo brasileiro, passando pela poesia concreta, até a geração de Paulo Leminski e ainda na poesia contemporânea. Em seguida: “acreditei ter entendido um pouquinho mais de Teresa, mas então mais tarde Teresa saltou n’água como a rã do haicai de Bashô, plop. Teresa morreu, plop” (LISBOA, 2015, p. 129). Novamente, aparece a fugacidade, tão breve que só pode ser capturada pelo poema. A onomatopeia, “plop”, referente ao sapo, funciona no texto como analepse a uma cena em que se abre um vinho, com a mesma onomatopeia, o “plop” da rolha sacada, na qual Teresa apresenta seu projeto de livro para João. O “plop” ao abrir o vinho, marca dos momentos de intimidade do breve carnaval que viveram, é o mesmo que leva Teresa à morte. Também remete ao “tlec, tlec” de Teresa digitando, que aparece em diversas cenas do romance, momentos em que João perde o acesso a Teresa, sabe que não pode interrompê-la escrevendo.

Assim, o palimpsesto passa também pela influência do haicai sobre a poesia brasileira, que influenciará a ficção de Adriana Lisboa, de forma que *Um beijo* já antecipa as referências de seu próximo livro. Temos a literatura se referindo à literatura, que se aproxima da *antiphysis* borgiana de que trata Luiz Costa Lima, alvo da crítica de Karl Eric Schøllhammer. Todavia, no contexto da produção de Adriana Lisboa, essa proposta também aponta para uma obra como projeto literário pensado além de cada livro. Isso é notável, em termos de espaço ficcional, nos alvos de sua postura crítica, mais ou menos comuns em todos os livros, os espaços estetizados. Assim, a *artesanía descritiva* possibilita à obra da autora colocar-se como constituinte da realidade e do ser. Ultrapassa a mera representação, colocando no mesmo plano forma e conteúdo, texto sobre uma realidade referenciável ou sobre outro texto. Cabe aqui uma remissão a um dado biográfico, Adriana apresenta-se como budista, vegetariana por questões éticas e trabalha numa ONG que auxilia imigrantes nos Estados Unidos (cf. LISBOA, 2016, em entrevista). Assim, a influência de Bashô não pode ser tratada como mero diálogo imanentista entre textos, pois também conflui para uma postura ética do escritor frente sua realidade.

A profusão das descrições nos romances de Adriana Lisboa certamente mostra-a como exímia observadora do espaço, atenta aos problemas de sua contemporaneidade. Todavia, propomos que é importante apontar também a diferença que a ficcionista introduz nessa relação ao tratar o texto como constituinte da realidade e do ser. Entendemos essa incisão como uma postura ética, a importância da banalidade dos espaços cotidianos como uma forma de crítica à estetização. A *artesanía descritiva*, assim, atua como uma relação ativa, de incidência, sobre o espaço referenciável. Nesse jogo de lentes que não parece obedecer a um critério de verdade pré-definida, o olhar constrói um espaço cuja unidade se efetiva apenas na

ficção. Não se trata de representar a unidade pré-dada de um mundo harmônico, tampouco de criar um texto caótico que imitaria uma realidade caótica. A unidade intervém tanto no caos urbano como na austeridade do cotidiano, com um olhar poético que aproximamos da *topofilia* bachelardiana no terceiro capítulo. Ainda, no ritmo frenético dessa rotina, entre casa, horas em ônibus e trabalho, as personagens solitárias e desarraigadas encontram seus pares e estabelecem novas relações familiares, apropriando-se de seu espaço.

Consideramos *Um beijo de colombina* como o romance primordial para nossa análise. A peripécia metaficcional aparentemente o colocaria numa posição menos realista, porque rompe o pacto ficcional e se explicita como pura ficção. Além disso, a temática pareceria alheia ao cotidiano, por tratar a vida de uma escritora. Todavia, entendemos que Adriana Lisboa não pretende resolver uma suposta polarização, a da mediação entre a invenção ficcional e sua capacidade de apresentar uma realidade. Ao contrário, ela quer provocá-la, manter viva a aparente contradição, que não exclui nenhuma das faces: a invenção e autonomia do texto e a referência a uma realidade reconhecível. Apesar da narrativa principal de *Um beijo* parecer pouco cotidiana, não deixamos de encontrar elementos bastante familiares entre os que elegemos: personagens de classe baixa, empregadas no setor de serviços, vivendo em grandes cidades no século XXI, solitárias, enredadas aos espaços de seu cotidiano. É preciso considerar ainda o contexto de sua escritura, quando de seu lançamento: o *boom* das feiras literárias e do mercado editorial e de outras artes, em que a busca pela profissionalização e autonomia do artista era comum. Acrescenta-se a isso a própria situação biográfica de Adriana, então recentemente premiada com o José Saramago por *Sinfonia em branco*. O artifício utilizado pela personagem Teresa, fingir sua própria morte para alavancar as vendas de seu romance, não deixa de ser uma questão contemporânea do *marketing* editorial. Com a notícia da morte, a mídia engaja-se em devassar a vida pessoal da escritora, revelando uma possível depressão, um relacionamento homossexual, anotações pessoais que indicariam uma intenção suicida, bem ao modo das colunas de fofoca. A escritora vira celebridade, sai da marginalidade a que é normalmente relegada a ficção brasileira no mercado editorial e expõe seus livros na vitrine das grandes livrarias, ao lado dos *best sellers*. Ainda que tal enredo pareça fantasioso, até mirabolante, o tema da celebração do escritor, com a promoção de atividades de leitura, feiras literárias, entre outros eventos comerciais ligados à arte, representavam uma realidade em voga:

[...] a atenção em torno da pessoa do escritor cresceu, e a figura espetacular do “autor” tanto quanto o objeto livro ganharam maior espaço na mídia – o

que não coincide com o ganho de leitores efetivos; tornou-se chique ser autor, e nada incomum ganhar espaço na mídia mesmo antes de publicar o primeiro livro. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 19).

Um beijo trata com ironia essa questão. Os estudos sobre a ironia e sua relação com a literatura não chegam a um termo definitivo, mas nos remetemo brevemente a duas concepções para nosso intento. Tratamos da ironia romântica, com D.C. Muecke, e política, com Linda Hutcheon. Maria Filomena Morgado explica, sobre a ironia romântica:

Expressão composta por dois termos, à primeira vista, incompatíveis: ironia e romantismo. O romantismo é sempre associado à ideia de modernidade, de uma nova visão do autor que consegue ter alguma objectividade dentro da sua própria subjectividade. A ironia romântica nasce dentro dessa mudança literária do século XVIII, de um movimento que reformula a forma de produzir literatura e no próprio modo como o autor, enquanto criador, tende a uma maior capacidade de auto- crítica e auto- análise dentro das obras que produz. [...]

O exercício criativo de gerar ironia e, ao mesmo tempo, fazer uma auto-reflexão sobre este uso e construção de ironia acaba por desmistificar o mundo ilusório que este recurso gera. Por sua vez, esta desmistificação introduz um elemento negativo nesta auto-análise já que não permite ao autor encontrar uma resposta definitiva para as suas dúvidas enquanto elemento criador e, ao mesmo tempo, alvo das suas próprias críticas. É o contínuo jogo de distanciamento por parte do autor da sua obra para se auto-questionar e a aproximação necessária para sentir o prazer de quem produz arte. O autor deve assim encontrar um equilíbrio entre os dois papéis: o autor e organizador. O distanciamento do autor revela este jogo mas o facto deste se aperceber e entrar neste jogo é já em si uma das razões e fundamento do próprio acto de criação. (IRONIA ROMÂNTICA, 2009).

Pra D.C. Muecke,

Na Ironia Romântica, a inerente limitação da arte, a incapacidade de uma obra de arte, como algo criado, de captar plenamente e representar a complexa e dinâmica criatividade da vida é, por sua vez, imaginativamente levada à consciência quando se lhe atribui reconhecimento temático. Deste modo, a obra **transcende a mimese ingênua** e adquire uma dimensão aberta que pode convidar-nos à posterior especulação. (MUECKE, 1995, p. 95, grifo nosso).

Assim, entendemos que, ao questionar diretamente a *mimesis*, ao se afastar de seu texto no exercício metaficcional de *Um beijo*, de *Rakushisha* e até de *Azul corvo*, Adriana questiona o papel da obra como mimese ingênua, nos termos de D.C. Muecke. Para ele, todavia, a variabilidade das concepções ao longo do tempo se deve a problemas contextuais:

A palavra ironia não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro,

tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. Os diferentes fenômenos a que se aplica a palavra podem parecer ter uma relação muito fraca. (MUECKE, 1995, p. 22).

Entendemos que o reconhecimento temático de que trata D.C. Muecke, o qual depende de um contexto para que se estabeleça a ironia, torna-se mais fácil por sermos leitores contemporâneos à produção da romancista. No sentido do contexto em que se produz e se recebe o texto literário, Linda Hutcheon entende que a ironia

[...] é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto e que também tem dificuldade de escapar das relações de poder por sua aresta avaliadora. As restrições (paradoxalmente) habilitadoras que são operativas em todos os discursos obviamente funcionam aqui também, mas não se trata apenas de quem pode usar a ironia (e onde, quando, como) e sim de quem pode (ou consegue) interpretá-la. (HUTCHEON, 2000, p. 135).

Para nossa proposta, em relação às concepções de Linda Hutcheon, atemo-nos ao contexto da crítica da estetização por Adriana Lisboa, particularmente o contraste entre o cotidiano de Teresa, seu trabalho artesanal como escritora, e a ilusória celebridade midiática a ela atribuída. O pequeno apartamento de Teresa não tem qualquer luxo, não tem um visual *cool*, e a personagem banca sua atividade criativa dando aulas particulares de português para vestibulandos. Ela digita em meio a iogurte derramado na mesa, em móveis comuns, vestindo roupas furadas. Entendemos que o motivo principal de se apresentar esses detalhes é contrastar o quão prosaico é esse cotidiano frente às aparições de Teresa na mídia. A descrição desses espaços e a relação das personagens com eles são determinantes para estabelecer essa ironia, que é reforçada pelos juízos de valor do narrador-personagem João. Na festa em que se conhecem, Teresa apresenta-se a João como escritora, ao que ele julga: “escritora, sim, pensei. O que mais a gente encontra hoje em dia são escritores, cineastas, pintores, cantores, compositores, atores e todo um rol de artistas que ainda não tiveram seus quinze minutos de fama” (LISBOA, 2015, p. 32). Após contar para João sobre seu livro de sucesso publicado por uma grande editora, do qual ele se lembrava, e de seus livros menores que ninguém conhecia, reflete: “não me fiz de rogado e pensei comigo mesmo que o romance e a editora importante eram os quinze minutos de fama daquela moça” (LISBOA, 2015, p. 33). Aqui é possível fazer uma remissão à biografia da autora, por similitude, pois quando escrevia *Um beijo*, seu *Sinfonia em branco* já havia ganho o prêmio José Saramago, enquanto seu primeiro romance e alguns contos esparsos não tiveram tanta repercussão.

Ao ganhar seu primeiro prêmio literário, Teresa pode dispensar seus alunos e dedicar-se somente à literatura, “como se fosse mágica – como se fosse romance” (LISBOA, 2015, p. 24), o que coloca em questão o ideal do artista de viver unicamente de sua arte. À frente, o narrador questiona: “mas e se a maior de todas as fraudes era emprestar um sentido às coisas?” (LISBOA, 2015, p. 42), que contrasta com uma segunda reflexão: “**lembro-me de ter lido num plástico, na janela de um carro**, que o acaso não existe. Acho que existe. Acho que existem também as frestas, os paradoxos, as simultaneidades, alguma coisa que é e não é [...]” (LISBOA, 2015, p. 63, grifo nosso). Em relação às reflexões de Luiz Costa Lima sobre uma natureza pré-dada e bem-feita a ser copiada pela ficção, a primeira citação lança o questionamento se dar sentido às coisas não seria uma fraude. A segunda o completa trazendo essa visão do mundo como desordem, paradoxo, o sem sentido do acaso, a contingência. A frase surge da apropriação de inscrições, o suporte é um adesivo automotivo, banal, desses que embandeiram aforismos superficiais sobre questões filosóficas complexas. Em contraste, há o trabalho intelectual do escritor, se é capaz de “dar um sentido às coisas”, propor uma narrativa, porque toda unidade de sentido é uma construção, é constituinte da realidade, não a mera tentativa de organizar uma realidade pré-dada.

O contraste entre o cotidiano e a celebridade da escritora se dá ao longo de todo o romance *Um beijo*. A princípio, o narrador-personagem é João, que conheceu a escritora Teresa e, após sua morte, tenta superar o luto contando a história dos dois e cumprindo o maior desejo dela, escrever um romance sobre os poemas de Manuel Bandeira. Após a morte de Teresa, João é eclipsado pela mídia, que descobre um relacionamento homossexual antigo da autora, do qual ele já sabia, e tinha ciúme: “[...] descobriram Teresa Dois, e o bissexualismo ainda vende mais do que o heterossexualismo, os jornalistas elegeram Teresa Dois a viúva oficial e chegaram a filmar sua filha na Tailândia — a Tailândia vende mais do que Vila Isabel” (LISBOA, 2015, p. 63). Esse relacionamento é apresentado logo no começo do livro, da Teresa com uma segunda Teresa, o que evidencia a figura de um duplo, assim como com o próprio João, não haveria nome mais genérico, que ao final do romance revela-se ser a própria Teresa. Dessa forma, todas as personagens são alteregos de Teresa. Estabelece-se assim um jogo entre ficção e realidade em várias camadas, entre a pessoa do autor, a função-autor, sua figura pública e seus narradores. O problema dos lugares do escritor é agregado à crítica de sua celebração: o sucesso no mundo e a praia paradisíaca na Tailândia, destino turístico de “celebridades internacionais”, quando o lugar do dia a dia de Teresa é Vila Isabel, uma escritora premiada internacionalmente escrevendo no subúrbio de um país emergente. O último capítulo revela essa peripécia, com o título “Unidade”, poema

homônimo de Manuel Bandeira, em que a chegada de um “outro-lírico” propicia ao eu-lírico reunir-se novamente numa unidade com sua própria alma, da qual fora separado. Trata-se de uma analogia, a reunião do par romântico João e Teresa, separados pela morte fictícia, que pode ser interpretado como a confluência das faces desdobradas do autor, da função-autor, sua figura pública e seus narradores, em que as personagens são alteregos de Teresa.

Linda Hutcheon entende o

[...] significado irônico como *relacional*, como o resultado de juntar – até mesmo de friccionar – o dito e o não dito, cada um assumindo um significado apenas em relação ao outro. Por certo, essa (como a maioria) não é uma relação de iguais: o poder do não dito de desafiar o dito é a condição semântica que define a ironia. (HUTCHEON, 2000, p. 91, grifo original).

No caso, tratamos o não dito em relação ao contexto da crítica de Adriana, em diálogo com Karl Eric Schøllhammer, o caráter ilusório de celebridade ao redor da figura do autor mais do que de sua literatura (cf. SCHØLLHAMMER, 2009). O dito, ele fica famoso, aparece na mídia como estrela das artes, em contraste com o que não é dito, seu cotidiano é banal, as pessoas “ouvem falar dele”, mas isso não significa um maior número de leitores efetivos. Essa ironia coloca em xeque a capacidade da literatura de interpretar a realidade, assim como a real efetividade e alcance de sua influência transformadora na sociedade, pois está em jogo até mesmo se ela poderia construir uma unidade de significado: “mas e se a maior de todas as fraudes era emprestar um sentido às coisas?” (LISBOA, 2015, p. 42).

Entendemos que em Adriana Lisboa é a *artesanía descriptiva* que constrói as unidades de espaços ficcionais, emancipadas da mera representação ou imitação. Há uma descrição que remete a referentes verificáveis, observados com uma variedade de lentes e seus enquadramentos, de uma macro em busca de ínfimos detalhes, a uma grande angular ampla, numa dinâmica que permite mostrar desde o menor objeto até a amplitude do universo. Nesse jogo telescópico, o que se mostra e o que não se mostra está sob a égide da subjetividade do narrador, com mais ou menos realismo, mais ou menos foco, mais ou menos detalhamento descritivo. Interferindo nas imagens capturadas por essas lentes, acresce-se o recurso ao palimpsesto em *Um beijo e Rakushisha* e, com sobreposições, recortes e colagens, constrói-se a unidade do espaço ficcional, que passa a constituir a própria realidade referenciável, intervindo no modo como personagens, narradores e o próprio leitor passam a enxergar sua contemporaneidade. Nosso foco parte de *Um beijo* como consolidação do romance de Adriana considerando a questão central da metaliteratura, que acrescida da ironia olha com objetividade a subjetividade de sua própria produção. O questionamento da mimese ingênu,

já presente na produção anterior da ficcionista, explicita-se. Por isso fazemos uma breve remissão à própria carreira da autora, já consolidada no meio literário com a projeção de *Sinfonia em branco*, e que apesar disso busca formação no meio acadêmico, com *Um beijo* como mestrado e *Rakushisha* como doutorado na UERJ (cf. LISBOA, 2019, em entrevista). Partindo dos preceitos da consolidação do texto como constituinte da realidade, de *mímesis* como constituinte do Ser, do autor que explicita a objetividade na subjetividade, ironicamente, passamos à postura ética de Adriana Lisboa, sua crítica à estetização.

CAPÍTULO II

A CRÍTICA DOS ESPAÇOS ESTETIZADOS

Neste capítulo mostramos como a categoria descritiva em Adriana Lisboa presta-se a uma postura ética da autora frente aos problemas de sua contemporaneidade, principalmente com a minudência de certos detalhes aparentemente banais. Nossa leitura considera que há nos romances duas posturas que se refratam. Primeiro, estima-se uma relação de organicidade dos modos de vida das personagens com o espaço, que é confrontada a uma estetização superficial do mesmo. Segundo, entendemos que essa estima é uma proposta estética alternativa à apropriação econômica do espaço pelo capitalismo esteta. Para isso, tomamos como aporte teórico central a estetização conforme a concebem o filósofo Gilles Lipovetsky e o crítico de arte Jean Serroy (2015) em *A estetização do mundo*. A tese dos autores é a de que vivemos em pleno desenrolar de um novo estágio do capitalismo:

No decorrer da história secular, as lógicas produtivas do sistema mudaram. Não estamos mais no tempo em que produção industrial e cultura remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que os sistemas de produção, de distribuição e de consumo são impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estética. O estilo, a beleza, a mobilização dos gostos e das sensibilidades se impõem cada dia mais como imperativos estratégicos das marcas: é um modo de produção estético que define o capitalismo de hiperconsumo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 13).

Os autores chamam esse estágio de capitalismo “artista” ou “criativo transestético”, no qual a dimensão estética se impõe a todos os produtos e processos de produção, em que nada escapa a um criterioso *design*, a uma estilização, desde as grandes construções aos bens de consumo mais ínfimos (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Instala-se aí um paradoxo em relação aos estágios produtivos anteriores, particularmente quanto à racionalização do fordismo: “quanto mais se impõe a exigência de racionalidade monetária do capitalismo, mais este conduz ao primeiro plano as dimensões criativas, intuitivas, emocionais” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 15).

As categoria descritiva em Adriana Lisboa comporta uma crítica direta a essa estetização generalizada, todavia, entendemos que “crítica” não se reduz ao mero posicionamento contrário, de denúncia, no caso, a esse capitalismo não “menos cínico ou menos agressivo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 14) que seus estágios anteriores, mas inclui também a exposição de seus paradoxos. A crítica de Adriana Lisboa tem um alvo definido, mas de modo algum é panfletária. Nossa análise articula a apresentação do universo

extratextual, problemas da contemporaneidade referenciáveis, com a singularidade que recortes desse referente adquirem na narrativa, como a *artesanía descriptiva* modula a exposição dos problemas e, com a autonomia do texto, propõe-se como alternativa de um olhar subjetivo também constituinte dessa realidade.

2.1 A autenticidade dos espaços

Nos romances que trabalhamos, o narrador muitas vezes faz intervenções valorativas em suas descrições. A crítica da autora tem como alvo os espaços projetados para proporcionar uma fruição estética voltada ao consumo, como os espaços asseptizados, os gentrificados e os do turismo, tratando como ilusórias ou superficiais a beleza, a performance e o conforto voltados para o consumo e o entretenimento, em lugares que se esforçam por parecer alheados aos problemas da contemporaneidade. Em linhas gerais, Adriana Lisboa estima o espaço quando esse tem organicidade com os modos de vida das personagens e, quando não, mostra-os como eivados de artificialidade. Começamos pelo exemplo mais derradeiro, os *shopping centers*, que representam o ápice da evolução do estetismo, ao unir beleza, conforto e performance no mesmo lugar (cf. LIPOVESKY; SERROY, 2015). O interesse nesse espaço parte de nossa proposta inicial, mostrar *Um beijo de colombina* como a consolidação de alguns aspectos do romance de Adriana Lisboa. Logo no início desse romances, apresenta-se o *shopping* como espaço inautêntico:

Nos oito meses em que morei com Teresa, em Vila Isabel, fiquei conhecendo o velho da papelaria. A papelaria não tinha nada que enchesse os olhos. Umhas mercadorias cansadas distribuídas pelas prateleiras em meio a grandes espaços vazios. De vez em quando eu ia ali tirar xerox de alguma coisa. Era melhor do que ir à supercopiadora do shopping, refrigerada e poderosa, cheia de nomes estranhos, plotagem, galhardete, backlight, transfer, laser film – eu fazia cerimônia, era como se estivesse de bermuda e camiseta numa festa de gente chique.

Na papelaria, só tinha xerox comum. Dez centavos por cópia. O velho da papelaria era de poucas palavras. Eu gostava de ir ali e ficar olhando as prateleiras meio vazias, havia cadernos bem simples, envelopes organizados por tamanho, havia também canecas coloridas, caminhõezinhos de plástico e umas bonecas que vinham dentro de caixas de fósforo. Havia cartelas de adesivos e blocos com escudos de times de futebol na capa. [...]

Logo ali ao lado rugia o tráfego, aceleravam os ônibus, piscavam os sinais. Vermelho. Verde. Amarelo. Vermelho. [...]

E no meio de tudo estava o velho da papelaria, no mormaço do seu balcão, querendo quem sabe dormir, querendo beber um guaraná, não querendo talvez nada além de estar ali em seu posto de coisa defasada, em seu antibacklight e antilaser films. Em toda sua falta de ar-refrigerado, a calçada

rachada, seu corpo magro, o toldo cor de laranja afastando um pouquinho o sol mas amplificando o calor. Dez centavos a cópia xerox, favor facilitar o troco, dizia o cartaz às suas costas (LISBOA, 2015, p. 20-21).

A papelaria defasada opõe-se a qualquer diretriz dos grandes centros de compras, como a especialização dos serviços da “supercopiadora”: “concebida como uma mídia, a loja deve transmitir uma mensagem coerente, imediatamente legível, da vitrine à sinalética, da fachada à decoração, do mobiliário à organização do espaço, tudo isso reorganizado permanentemente num ritmo acelerado” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 317). Ao contrário, a papelaria do velho vende até canecas e brinquedos, produtos fora do seu “nicho de mercado”, como um bazar antiquado. E a simpatia de João pela xerox da papelaria reside justamente nessa simplicidade. Paradoxalmente, por não ter nada “que enchesse os olhos”, diferente dos espaços construídos para a *visual delectation* (cf. LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 318), é que ele gostava de olhar suas prateleiras. Apresentada logo no início do romance, essa papelaria funciona como uma projeção da própria personalidade de João, que é professor de latim num seminário, ou seja, ele também ocupa um “posto de coisa defasada”. Nesse sentido, logo em seguida à cena da papelaria, João compara sua relação com as palavras com a de Teresa, que é ficcionista:

Minha relação com as palavras sempre fora bem diferente. Nunca tinha tido vontade de escrever, nem ficção, nem poesia, nem nada. Estava do lado de lá, era só leitor e ponto final. Eu também estudei as palavras, me formei em Letras, assim como Teresa, mas nunca fui ambicioso de verdade, fui fazendo o meu curso pelo meio, não era um aluno excelente, não era um aluno de todo mau, aí simpatizei com o latim e as coisas se ajeitaram sem muito alarde. Havia um lugar para mim, aparentemente. Um lugar no mundo para um professor de latim. Parecia incrível. (LISBOA, 2015, p. 23).

O narrador inverte valores em sua empatia pela xérox do bairro, pois, apesar de sua falta de ar refrigerado e sua feiura, ali ele pode estar à vontade, de short e chinelo. Questiona-se também o critério da funcionalidade associada a uma especialização, uma performance produtiva, supostamente maior da plotadora, pois, para um professor de latim, que provavelmente só reproduzirá textos, não teriam qualquer importância cópias mais sofisticadas. Portanto, a papelaria tem funcionalidade para o narrador, assim como para o velho, que já não ambiciona nada além de sua sobrevivência. É clara a crítica à voragem do capitalismo, à velocidade com que nele se tornam obsoletos os objetos e as profissões.

Nesse sentido da defasagem, João e o velho aparecem como elementos de objeção, apenas sobrevivem no capitalismo, num lugar vulnerável, e apesar disso parecem não se importar. A ironia de Adriana Lisboa é contundente ao dizer que parece incrível haver lugar

no mundo para um professor de latim, mas ao mesmo tempo é discreta pela leveza e até pelo humor da observação. O idioma está associado a uma cultura humanística erudita, algo “fora de moda”, que, inclusive, vem sendo eliminado até do currículo dos cursos de Letras. Se considerarmos a formação do professor no país, cada vez mais precária, e os altos índices de analfabetismo funcional nas escolas, a ironia ocorre no sentido que apresenta Hutcheon, do não dito desafiar o dito relacionalmente em um contexto (HUTCHEON, 2000). Teresa é escritora, um ofício intelectual e artístico, que aspira ao reconhecimento, a um *status*, ainda que marginal. Porém, o que paga suas contas é a docência, ocupação também intelectual, mas sempre desvalorizada. Ela ministra aulas particulares de português para “vinte adolescentes em fase de vestibular, enlouquecidos, exaustos, quase todos cem por cento avessos ao estudo do português e reincidindo nos mesmos erros de concordância, embora fossem afiados naqueles cálculos químicos complicadíssimos” (LISBOA, 2015, p. 23-24). Seu trabalho é compensar uma defasagem da educação básica, oriunda da falta de leitura. Com isso ela banca a profissão mais distinta no domínio da língua, a escrita literária, que, todavia, não a remunera, justamente porque esses mesmos alunos não são leitores, muito menos de literatura. Põe-se em questão de forma irônica a inutilidade da literatura, cujo descrédito na escola soma para a inaptidão básica na comunicação verbal corrente. Todavia, os alunos de Teresa são afiados nas ciências exatas, vêm de escolas que têm um melhor padrão, mas estão centradas apenas em formar laboriosos técnicos. Como João é alterego de Teresa, a suposta inutilidade de sua disciplina erudita também é posta em questão, e nisso surge o não dito como ironia: incrível é que não haja um lugar para um professor de latim. A modéstia de João, assim, torna-se análoga à de Bandeira, que se considerava poeta menor.

A crítica se materializa na descrição do espaço da papelaria, que não “enche os olhos”, levando a refletir sobre o porquê ela deveria, afinal de contas, ter alguma estética. É interessante ainda a escolha da xerox, marca pioneira da tecnologia que em passado recente modificou de forma radical os setores produtivos associados à reprografia, como a organização de escolas e escritórios. A função de reproduzir da copiadora acaba adquirindo dimensão simbólica, da produção, e reprodução, em massa no capitalismo. Frente a isso, *Um beijo* mostra que a cópia simples tornou-se rapidamente defasada numa sociedade em pleno bombardeamento de imagens, que exige copiadoras mais avançadas.

Lipovetsky e Serroy explicam que o capitalismo artista democratiza o acesso à estética a praticamente todas as camadas sociais, assim, mais do que estético, ele é “transestético por não depender mais do estetismo à moda antiga, compartimentado e hierarquizado” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 30). Com isso em vista, nossa proposta é mostrar como

a crítica aos espaços estetizados constituem também uma escolha consciente das personagens de Adriana, não apenas uma resignação à sua classe social. O velho, sua papelaria e o professor de latim são alheios a essa estetização não pelo quesito meramente econômico, mas por não aderirem a esse modo de vida em que “somos testemunhas de uma vasta estetização da percepção, da sensibilidade paisagística, de uma espécie de fetichismo e de voyeurismo estético generalizado” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 31), que “não tem outra finalidade senão a de animar, decorar, sensualizar a vida ordinária: o triunfo do fútil e do supérfluo” (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 34). João quer justamente fugir dessa saturação que “enche os olhos”, no caso, como excesso. Para demonstrá-lo, ele cita detalhes de objetos na verdade utilitários, cadernos e envelopes, o que traz à reflexão se a funcionalidade em si pode prescindir da estética se quiser se inserir no mercado, em que muitas vezes o supérfluo agrega mais valor que o essencial. Lipovetsky e Serroy explicam que

A generalização do design nas indústrias de consumo aparece como a característica mais evidente do avanço espetacular do capitalismo transestético. Nenhum objeto, por mais banal que seja, escapa hoje da intervenção do design e de seu trabalho estilístico. Até os produtos que outrora eram estritamente utilitários (telefones, relógios, óculos, material esportivo ou de escritório, roupas de baixo, transportes coletivos) são agora redesenhados por designers, quando não artistas de vanguarda, repaginados continuamente, transformados em acessórios de moda. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 49-50).

Há também na prateleira da papelaria alguns objetos inúteis de estética pobre, como brinquedos defasados, adesivos de times de futebol e canecas coloridas. Essas imagens de quinquilharias empilhadas sem qualquer ordem são bastante exploradas por Adriana Lisboa, normalmente estimadas como sinal da profusão de uma certa vivacidade e movimentação do comércio popular nas ruas. Em *Um beijo*, essa imagem ganham a particularidade de dialogar com o poema “Camelôs”, de Manuel Bandeira:

Abençoado seja o camelô dos **brinquedos de tostão**:
 O que vende balõezinhos de cor
 O macaquinho que trepa no coqueiro
 O cachorrinho que bate com o rabo
 Os homenzinhos que jogam box
A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado
 E as **canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.**

Alegria das calçadas
 Uns falam pelos cotovelos:

– "O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um pedaço de banana para eu acender o charuto. Naturalmente o menino pensará: Papai está malu..."

Outros, coitados, têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de **demiurgos de [inutilidades]**.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice...

E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.

(BANDEIRA, 1986, p. 95-96, grifos nossos).

No romance:

Acordei com uma sensação que se aproximava do bem-estar. Marisa já tinha saído para o trabalho. Eram dez e pouco. **Fui até a porta da frente espiar o jardimzinho oriental lá fora.** Deu vontade de andar um pouco, vesti uma camisa e saí pela Joaquim Silva, passei diante da escadaria do Convento de Santa Teresa, aquela em que o chileno Selarón incrustou uma infinidade de azulejos de todas as partes do mundo, subi a escadaria por nada, só para ver as dezenas de banheiras de louça que servem de canteiros de plantas, nos dois lados, e para ver o azulejo que é o meu preferido, aquele sem desenhos, mas com as palavras *Sing like there is nobody listening*. Depois descí, fui andando pela travessa Mosqueira, fugi dos carros e segui pela rua do Passeio até a Cinelândia, o pequeno universo paralelo da Cinelândia, com seus engravatados, suas executivas, seus estudantes, seus mendigos, seus bêbados, seus vendedores de artesanato e de livros e discos usados, seus milhões de anônimos, alguns ambiciosos. Ali estavam também os camelôs, **demiurgos de inutilidades**, com os **falsos bonecos Max Steel feios que nem a peste**, havia **canetas**, cds falsificados, e um deles vendia até **uma perereca verde que nadava numa bacia, movida a corda**. (LISBOA, 2015, p. 125-126, grifos nossos).

Note-se a semelhança entre os objetos: a caneta falsificada que não funciona, os brinquedos de tostão, dentre os quais se destaca a perereca verde, que no poema dá um pulo, o que, no contexto de nossa análise de *Um beijo* como antecipação de *Rakushisha*, remete ao poema de Bashô. No romance, em seu estado de bem-estar, João dá uma espiada no jardim oriental antes de sair de casa, que para ele é como um poema de Bashô, como já mostramos. Destacamos ainda o chavão em inglês "*Sing like there is nobody listening*", processo de transcrição de objetos que são suportes de texto, procedimento da autora que tratamos com destaque. Esses elementos se repetem em cena muito semelhante em *Rakushisha*, em que o narrador contrasta o fastio de Celina, presa na fila do DETRAN do Rio, "na bolha morna do tédio burocrático" (LISBOA, 2014b, p. 130), com a vivacidade das ruas cariocas:

Mas do lado de fora, em compensação, recuperava-se o mundo de uma vez só. Os camelôs gritavam cores, texturas e formas, quinquilharias. Num deles Celina leu o cartaz manuscrito que dizia aqui o diabo não entra, e se entra sai

correndo. Havia incensos à venda e funk como música ambiente. À sua frente caminhava um rapaz negro muito suado, e nas costas de sua camiseta azul lia-se *surfing is life, the rest is details*. Ele balançava uma sacola plástica branca, e Celina ouvia o ruído, o rangido do plástico (LISBOA, 2014, p. 131, grifo nosso).

Tal como pela papelaria, o narrador de *Rakushisha* tem simpatia por essa desordem, valora positivamente esse espaço, ao associá-lo a uma vivacidade fervilhante que contrasta com a esterilidade da repartição pública. Em *Um beijo*, João aprende essa “alegria das calçadas” com Bandeira, no processo de palimpsesto. Os “brinquedos de tostão” estão na papelaria e no camelô, o que põe em questão se a estetização não seria supérflua para o brincar da criança, pois, para Bandeira, as “lições de infância” são valoradas pelo imaginário infantil encantado:

De alguma forma, para ele, o poético pode brotar dessas raízes fundas da infância, de uma terra encantada da memória, pois por vezes as imagens aí sedimentadas se revelam carregadas de uma emoção distinta das emoções comuns, uma emoção imantada, cuja força de atração se traduz em sua capacidade de instaurar um mundo, articulando os elementos mais heterogêneos em torno de seu pólo essencial. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1990, p.201).

Em *Um beijo*, há ainda uma segunda referência ao “demiurgo de inutilidades”, ao tratar de um sebo de livros, espaço desestetizado, mas que alude à vivacidade ao propiciar circularidade à leitura:

Estava sendo como um idílio. Naquela tarde, uma tarde tão sem nada de especial, uma tarde de junho na Lapa, no começo do século XXI, havia esfriado bem. Céu nublado, mas sem chuva. Marisa chegou mais cedo do trabalho porque tinha passado dois dias em São Paulo. Trouxe um presente para mim, um livro que achou num sebo, era sobre o modernismo e tinha uma dedicatória (para outra pessoa) assinada pelo próprio autor. Aquilo me pareceu o auge absoluto do sucesso: ter um livro num sebo, com a dedicatória de próprio punho. Uma vez ouvi um estilista falando do auge da moda, o auge da moda era quando as coisas chegavam aos camelôs — **os tais demiurgos de inutilidades**. Era parecido. O livro saía da estante, viajava, ia para a rua. **Passava a ter vida**. (LISBOA, 2015, p. 132-133, grifos nossos).

Em *Rakushisha*, o próprio título do romance é uma tributo à inutilidade: “foi uma bananeira que deu o nome ao poeta [...]. Bashô, a planta, a bananeira, é de uma espécie que não dá frutos. [...] Para o poeta-bananeira, a bananeira sem bananas era um símbolo libertário e delicado da inutilidade: sua irmã” (LISBOA, 2014b, p. 47).

Adriana Lisboa não estima apenas o útil e o funcional na observação do espaço, mas também uma inutilidade emancipada da estetização do *design* arrojado. Ela parte da visão de Bandeira, uma beleza fruto da empatia pelos “brinquedos de tostão”, para uma versão contemporânea dos camelôs, com seus “falsos bonecos *Max Steel*”, arremedo pobre do *design* arrojado das grandes marcas. Assim, sua crítica apresenta também as vicissitudes da sociedade de consumo, não a rechaça apenas, pois a circulação do que era restrito à alta costura do estilista passa ao “auge da moda” ao chegar ao camelô e, tal como o livro que circula, ganha vivacidade. Assim, a estima pelo espaço caótico dá-se porque a desordem é apresentada como legítima, autêntica e orgânica, não confinada a uma bolha artificial. “Bolha” é uma imagem comum em Adriana Lisboa como espaço de alienação, aparecendo já em *Sinfonia em branco*, em que o ar-condicionado serve como anestésico a uma protagonista subjugada a veleidades:

Nas ruas do Rio de Janeiro mulheres gordas e descomplicadas desfilavam shorts curtíssimos dos quais saltavam coxas cobertas de celulite, e camisetas de alça, largas e curtas, que revelavam braços roliços e abdômenes roliços e sob as quais balançavam-se peitos carnudos e moles. Senhoras muito dignas de sobancelhas finas caminhavam pelas calçadas com as alças do sutiã à mostra pelo decote da blusa. Na testa, nas têmporas e sobre os lábios borrados de batom encarnado, mil gotinhas de suor resistiam aos lenços de cambraia. Homens tiravam as camisas para revelar barrigas sedentárias e bronzeadas demais. Quase todos estavam, aliás, bronzeados demais, rostos que eram como tomates, miseráveis marcas brancas de alças de maio decorando as costas, a pele que se despegava como folha de papel depois do sol excessivo, lábios intumescidos como frutas maduras.

O calor estava em toda parte e pouco adiantava buscar o aconchego mentiroso do mar, porque o sol torrava mesmo quando a fria água salgada pretendia fazer crer que havia algum alento. Ao contrário, o sal potencializaria as queimaduras da pele. O calor estava nas areias, nas calçadas, nas vitrines das lojas, no asfalto, nas árvores, em toda parte, no ar, nas paredes, nos cães de bocas abertas e línguas gotejantes, nos mamões que ficaram sobre a mesa, decalcado como um matiz extra no azul traiçoeiro do céu.

Na grande sala de estar de Maria Inês e João Miguel Azzopardi havia, porém, um anestésico denominado ar-condicionado-de-vinte-e-três-mil-BTUs. O apartamento no Alto Leblon era um aquário e em suas águas refrigeradas boiavam alguns peixinhos secretos, muitos peixinhos óbvios, a maioria deles sem nome.

Uma decoradora sugerira aquele branco todo. Sofá branco, paredes brancas, poltronas brancas. Ideias brancas e inverdades brancas. Muito mármore branco. Algum aço escovado, como o das duas cadeiras. Algum pau-marfim, como o da estante. Um infinito mundo asséptico de fantasia. (LISBOA, 2013b, p. 28-29).

O ambiente retrata o cotidiano do afortunado casal com sua assepsia de fachada, em que o ambiente climatizado é repetido várias vezes ao longo do romance:

Ela e seu marido eram bons convivas, por opção. A balança ia equilibrada com sorrisos, sem sexo, com cordialidade e beijos curtos, **com aparelhos de ar-condicionado**, sem cachorrinhos de estimação, sem desejo, com os pijamas e camisolas que já não se despiam, com a mesma cama dividida (não compartilhada). (LISBOA, 2013b, p. 57, grifo nosso).

A transformação na trama de *Sinfonia* coincide com a virada do milênio, num *réveillon* no apartamento de Maria Inês, em que estavam “os tios e os primos com seus sorrisos bonachões ou entediados. Estavam quase todos muito bronzeados e as mulheres se vestiam e se maquiavam com exagero, era possível sentir a temperatura ambiente aumentar bastante só em olhá-los, apesar dos vinte-e-três-mil-BTUs” (LISBOA, 2013b, p. 62). A virada derradeira da história ocorre nesse dia, em que a protagonista decide abandonar sua vida na bolha, viaja de volta para o sítio de sua família, para visitar sua irmã, em situação ainda mais dramática, pois passa a vida tentando superar o abuso do pai na infância. Nessa viagem, ela relembra de Tomás, sua paixão dos tempos da faculdade, que coincide com o paulatino abandono do ar-condicionado: “viu as árvores passando rápido dos dois lados da estrada, sabia que se desligasse o ar-condicionado e abrisse a janela poderia ouvir o ruído rouco das cigarras do lado de fora. Então pensou explicitamente em Tomás” (LISBOA, 2013b, p. 185). A diferença entre essa crítica de *Sinfonia* é que o ambiente climatizado polariza uma a “vida ilusória” e a “vida legítima”, com o esforço de Maria Inês para abandonar a primeira, condicionada ao seu passado. Nos quatro romances que entendemos como centrais, as escolhas das personagens partem de uma postura deliberada, no presente, pela organicidade.

Lipovetsky e Serroy apresentam duas formas históricas mais marcantes de construção de bolhas espaciais, dentro da desuniformidade com que se desenvolveu o capitalismo artista até o seu pleno estabelecimento. Os autores explicam que nos anos 50 e 60 a organização fordiana elaborou o modelo do supermercado e, em seguida, do hipermercado, cuja lógica da

[...] grande distribuição jogou contra a estetização dos universos comerciais. Sua arquitetura e sua disposição interna são inteiramente pensadas em termos de funcionalidade, e o layout dos pontos de venda é mínimo, de uma linearidade e neutralidade perfeitas. Com isso, a estética perde o que a racionalização ganha: vastas construções horizontais sem vitrines na fachada, letras gigantescas nos letreiros, imensas superfícies internas que oferecem aos consumidores opções, livre acesso e livre serviço, luzes sem jogos nem contrastes, fileiras de caixas que registram indiferentemente todas as compras, imensos estacionamentos dispostos ao redor, ausência de áreas verdes: nenhuma intenção artística preside à construção dessas grandes superfícies comerciais. [...]

Daí resultam “galpões”, “caixas de sapatos” de arquitetura pobre, tediosa, estereotipada, que serão qualificadas de não arquitetura e de poluição paisagística. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 187).

Em seguida, para corrigir essa feiura dos galpões, foi inventado o *shopping center*, em que, “graças à climatização, os consumidores esquecem o mundo exterior, com suas intempéries, seus barulhos, sua agressividade, e podem passar mais tempo em seu interior, evoluindo num ambiente de consumitividade total, quase perfeita, sem exterioridade” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 189-190). Trata-se da criação de um espaço quase irreal, em que “a cidade está longe, externa, a realidade também, com seu trânsito, seus barulhos, seus cheiros. Tudo aqui, ao contrário, é como que filtrado, assepticado” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 192). Em *Sinfonia*, a bolha corresponde à assepticização do passado trágico das personagens, em *Um beijo*, o *shopping* é apresentado explicitamente, e, em *Rakushisha*, o DETRAN está mais próximo à antiarquitetura dos hipermercados. Assim, a crítica de Adriana Lisboa passa pela observação de espaços referenciáveis, reconhecíveis pela sua arquitetura, mas centra-se na oposição da organicidade contra a artificialidade das bolhas, com a incidência do espaço ficcional sobre o real.

Como tratamos, *Um beijo* consolida o tratamento do espaço que norteará os demais livros, o que se evidencia nas reflexões estéticas valorativas do narrador, sob a ótica de Manuel Bandeira. Adiante na história, João divaga novamente sobre papelaria, criticando a estetização vinculada ao luxo:

Graças a ela, Teresa, eu aprendi mudar o foco e encontrar a beleza que está nas frestas deste mundo, e que a tudo invade, quase secreta, tão silenciosa. A beleza gloriosa de um quase nada. [...] A beleza, claro [...] não é um bem comprável em lojas de móveis caros não é uma senha guardada por esteticistas, decoradores, estilistas. É a minúscula e poderosa alegria de um gesto. Um toco de lápis, uma pequenina cicatriz na pele, o sol sobre a calçada rachada diante da papelaria à tarde. (LISBOA, 2015, p. 64-65).

Retomando, neste romance, pela peripécia metaficcional, descobre-se que o narrador João na verdade é Teresa. Ou seja, não é apenas a personagem João aprendendo a encontrar a beleza no ínfimo, arrebatado por sua paixão, mas a própria escritora Teresa expondo o que entende por beleza. Assim, em citação anterior, quando João descreve sua relação com as palavras, pragmática e passiva, como professor de latim e “simples leitor”, e a de Teresa, ativa e artística, há na verdade duas facetas da relação do escritor com as palavras. Esse também é um leitor, e o romance busca mostrar em vários momentos o lado artesanal e oficioso da escritura. O personagem João, ao ler o rascunho de um romance de Teresa, comenta:

“desnecessário dizer que eu teria mudado umas coisas, sobretudo umas digressões longas que me pareciam desnecessárias, mas ela me dizia a gente economiza ali, depois se demora um pouquinho mais aqui, nisso está a graça” (LISBOA, 2015, p. 49). E, adiante:

Uma vez perguntei a Teresa se ela se levava a sério. Como escritora. Perguntei isso antes dos prêmios. Não era uma pergunta ofensiva, e ela entendeu. Mas me respondeu que não sabia. Eu precisei a pergunta: Você escreve por quê? Por necessidade, algum movimento interno? Porque acredita em alguma coisa? Porque não acredita em nada? Ou é subjetivo, cem por cento? Subjetivo cem por cento. Tem aquele negócio de uma angústia diante da página em branco? Não. Escrever é prazeroso? Você está parecendo repórter. É e não é. Escrever é escrever. Olha, lê isso daqui. [...] Era um trecho de uma carta de Bandeira ao Mário: *Aporrinhação + presunto + ovo estalado + caninha de Angra dos Reis + café + charuto + chavinha miúda = felicidade perfeita* (LISBOA, 2015, p. 128-129, itálico no original).

A personagem desconstrói a aura de celebridade artificialmente imputada ao escritor e ao artista, seu suposto estrelato, cujo ofício, em essência, é artesanal. A citação ironiza, ao menos relativiza, inclusive os traços psicológicos vulgarmente atribuídos ao artista pela mídia, de forma genérica e estereotipada: um impulso enigmático que o levaria a produzir, “algum movimento interno” (inspiração), “acreditar em alguma coisa” (ativismo) ou “não acreditar em nada” (ceticismo, niilismo), “angústia” etc. São todos traços que exaltam a figura do gênio inato, do inconformista exótico, mas que acabam por desdenhar do trabalho oficioso do artista. Já tratamos, no capítulo anterior, da celebrização da figura do escritor na ficção brasileira contemporânea por Karl Eric Schøllhammer, para quem, quanto aos traços psicológicos que acompanham esse estrelismo, tornou-se recorrente atribuir certo charme ao relato dos traumas sofridos pelo autor (cf. SCHØLLHAMMER, 2009). Adriana Lisboa traz o assunto à tona com uma ironia leve e bem humorada, ao afirmar que, é claro que escrever é “cem por cento subjetivo”, mas desprezando todo o rumor em torno do gênio exótico. Na citação acima, como se fosse mera dispersão boba, Teresa interrompe a ânsia diletante de João e mostra-lhe a carta de Manuel Bandeira, em que a “felicidade perfeita” está no mais banal. Bandeira torna essa banalidade uma fórmula, e não só a da “felicidade”, mas, hiperbolicamente, da “felicidade perfeita”. Ainda nesse sentido, ao definir o amor, o narrador João o faz metaforicamente, pela enumeração de objetos aleatórios da casa de Teresa:

O amor, se existe, não é uma entidade. O amor é um milhão de pequenas coisas. Não é possível ter uma ideia genérica do que seja o amor ou procurar dicionarizá-lo. O amor é uma flor murcha, um marcador amarelo de textos, um disquete de computador, uma chave de fenda, um quadro de avisos onde se espeta um bilhete, um peso de papel azul que reproduz o globo terrestre, uma cama desfeita ao meio-dia e um copo d'água pela metade [...], mais nada. (LISBOA, 2015, p. 30).

Nesse exemplo, novamente a subjetividade das personagens é desvelada em sua relação com o espaço, pelo apreço à sua fruição orgânica, sua vivência cotidiana, ao apresentar a cama desarrumada e o copo pela metade, por exemplo. Os trechos citados trazem conceitos aproximáveis – beleza, felicidade, perfeição e amor –, que conotam certa sublimidade, mas que Adriana Lisboa associa à mais banal imanência. Esses valores concernem ao trabalho do artista, aos quais a ficcionista procura dar outro sentido, confrontando-os com a celebração do autor, que segue a lógica da moda. A figura do estilista, seu papel de produtor do efêmero, é apontada ainda quando João vê Teresa nas colunas sociais, lugar completamente alheio ao seu cotidiano:

[...] na foto usava um vestido estranhíssimo (e atualíssimo, desconfio) que nem em espírito frequentava o seu guarda-roupa – em primeiro lugar porque ela não teria dinheiro para comprar, e em segundo lugar porque, afinal, onde usar? Nas aulas de português? Para beber com os amigos no Petisco da Vila? (LISBOA, 2015, p. 82).

No seu dia a dia, Teresa frequenta não mais que sua “vila” e seu apartamento, onde dá aulas particulares, em meio à bagunça do quarto, da cozinha, em que traça uma “camiseta de malha cinzenta que ela vestira pelo avesso” (LISBOA, 2015, p. 36), índices descritivos utilizados para estabelecer o contraste entre uma realidade cotidiana e a promoção do mercado editorial.

Lipovsky e Serroy consideram que a visão romântica da arte apresentava o artista como quem “tinha vocação para exprimir o Ser e apresentar o universal no particular” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 114), e explicam que certa vocação passou adiante, pois “muitos artistas das vanguardas históricas (Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Arp, Lissitzky) se fixavam como objetivo descobrir e realizar a própria essência da arte” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 114), mas “a arte contemporânea se aproxima cada vez mais do universo superficial e arbitrário da moda” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 114). Assim, “a era do capitalismo artista tardio é a era da dessacralização da criação, que corre paralelamente à estrelização dos criadores” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 115). A consequência é uma equiparação categórica entre qualquer profissional da estética e o artista:

Os artistas não estão mais identificados com o que poderia ter sido: pessoas à margem, membros de uma boêmia social, representados simbolicamente por imagens que faziam deles seres à parte, profetas inspirados ou artistas malditos. Eles são considerados agora como pertencente ao que alguns chamam de “classe criativa” e outros de classe dos “manipuladores de símbolos”. E ao lado deles figura todo um conjunto de profissões que tiveram um formidável desenvolvimento no âmbito das “indústrias criativas”: críticos de arte, curadores, galeristas, arquitetos, fotógrafos, artistas gráficos, designers, agentes artísticos, animadores, cenógrafos, produtores, **estilistas**, tradutores, professores de arte (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 115, grifo nosso).

A estrelização proposta pelos teóricos aproxima-se da crítica de Schøllhammer sobre o estrelato dos escritores contemporâneos. João aponta o estilista como demiurgo de inutilidades, e mostra a construção midiática da imagem de Teresa na onda desse modismo, enquanto os espaços de seu cotidiano desconstroem a pantomima do estrelato. Propomos que, a partir de *Um beijo*, a ficcionista torna clara essa postura autoral, o que se evidencia pela atribuição à imanência do dia a dia os valores de sublimidade referentes ao amor, à beleza, à literatura, à felicidade e à perfeição. No ofício da escritura, Teresa não parece obcecada por criar uma “grande obra”, não liga se no seu romance há “digressões longas que me pareciam desnecessárias”, pois “a gente economiza ali, depois se demora um pouquinho mais aqui, nisso está a graça”.

Todavia, conforme afirmamos, a crítica de Adriana Lisboa traz consigo o paradoxo da sociedade de consumo. Lipovetsky e Serroy explicam que há uma banalização da identidade do artista, pois o capitalismo transtético propicia ao amador trabalhar como artista paralelamente à sua atividade profissional, e não raro alguns amadores atingem o nível de profissionais (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 111). Para os teóricos,

A cultura hedonista e psicológica acarretou uma forte espiral nas aspirações a ser você mesmo por realizações singulares e pessoais. Na cultura ‘pós-materialista’, ganhar dinheiro não basta mais: as pessoas sonham em ter um trabalho não rotineiro e livre, querem se realizar, se exprimir, criar, fazer coisas estimulantes que a atividade profissional não permite. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 112).

Ao mesmo tempo em que há essa reivindicação generalizada do direito à identidade de artista, as instituições de formação

[...] preparam para as profissões da arte [...]. O desejo de se tornar artista já não se associa tanto ao sonho romântico da aspiração a viver inteiramente para sua arte, mesmo que numa pobreza extrema, e sim ao projeto de carreira

orientado pela ideia da fortuna rápida e do êxito social: ser cantora, como Madonna, ou jogador de futebol, como Zidane, e rico como eles... (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 117).

Se em *Um beijo*, Teresa trabalhava como professora particular de português para financiar seu trabalho como escritora, são os prêmios literários e a exposição na mídia que possibilitam a ela posteriormente abandonar as aulas e dedicar-se tão somente à literatura. O romance que Teresa lança e a torna famosa é um *triller* policial *noir*, gênero privilegiado no mercado editorial. Mas o projeto pessoal que move a escritora intimamente é um romance sobre os poemas de Manuel Bandeira. Ao final da narrativa, as duas obras parecem convergir, num jogo, já que Teresa forja a própria morte para alavancar a venda de seus livros. O livro citado na diegese, portanto, passa a ser o próprio livro que o leitor acompanha. Assim, a crítica não se dirige ao mercado editorial em si, mas ao estrelato ao redor da figura do autor, em vez de sua literatura, já que alguns personagens secundários de *Um beijo* “ouvem falar” da autora, mas poucos efetivamente a leram. Para Teresa, no entanto, a literatura é nada mais que dedicação no cotidiano. Por isso, tratamos a crítica de Adriana não como mero posicionamento contrário, mas como apresentação do próprio paradoxo do mercado editorial. Não se trata de uma denúncia da “gravidade” da incorporação comercial das artes, que impediria a “verdadeira arte” de se manifestar, mas de um jogo entre a realidade cotidiana do artista criador e as exigências do mercado. Nesse sentido, Lipovetsky e Serroy explicam que é necessário recordar que desde sempre as grandes obras de arte não foram alheias aos contratos mercantis (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 76). Nessa lógica, a face contestadora da arte contemporânea recusa “o Belo” como valor em sentido contrário à estetização generalizada:

Quanto menos sedução existe nas obras de arte contemporâneas (na medida em que estas não procuram mais satisfazer os sentidos e desvalorizam o objeto produzido em benefício dos procedimentos e da experiência do público), mais o mundo da cotidianidade se arterealiza; quanto menos a arte contemporânea visa o Belo, mais o mundo se estetiza. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 77).

O principal argumento de Adriana reside em mostrar a beleza do cotidiano banal, não no estrelato do gênio artista, equiparado a qualquer profissional da estética. Em *Um beijo*, a crítica da situação da arte se torna mais contundente por se tratar de uma escritora brasileira, ao que o estrelismo da figura do autor ganha sua versão periférica, atrasada e ilusória, pois nossos holofotes pagam muito menos do que aqueles sobre um *best seller* americano. Karl Eric Schøllhammer mostra que, de fato, houve uma impulsão do mercado editorial nos últimos anos (quando do lançamento dos livros de Adriana Lisboa), em conjunto com a

expansão das feiras e eventos literários. Todavia, ele reconhece a relatividade desse sucesso, principalmente porque a ficção não é a locomotiva da venda de livros das grandes editoras (SCHØLLHAMMER, 2009).

Assim, ao mostrar a relação de seus personagens com o espaço pela autenticidade de seus modos de vida, Adriana Lisboa coloca a figura do escritor como construtor de uma estética deliberadamente a favor dessa ética, contra a falta de organicidade dos espaços estetizados.

A temática do vestuário reaparece de forma semelhante em *Azul corvo*. Vanja, após morar por um ano na casa de sua tia de criação, devido à morte de sua mãe solteira, decide viajar a Lakewood em busca de seu pai biológico, desconhecido. Quem a receberá e auxiliará nessa busca é Fernando, ex-namorado de sua mãe que a registrou como filha por consideração, apenas para que constasse um nome paterno em sua certidão de nascimento, sem nunca a ter conhecido. Ao arrumar as malas, Elisa pergunta:

Quantos sapatos fechados você tem? Elisa perguntou. Dois, esses dois tênis, mas um me machuca.

Elisa suspirou. Quanto você calça? Trinta e seis.

Ela foi para o quarto e voltou com um par de sapatos de couro falso, salto ligeiramente alto.

Leve isto aqui, é trinta e sete mas vai servir. Se você tiver uma ocasião importante e não puder ir de tênis.

Eu não conseguia imaginar que ocasião importante poderia vir a ter. Fernando trabalhava como segurança numa biblioteca pública. Nas horas vagas ele ganhava mais alguma coisa como faxineiro [...] (LISBOA, 2014a, p. 22).

Em *Um beijo*, mostramos como a xerox da papelaria é funcional para a personagem, apesar de toda sua precariedade, reflexão que ecoa em *Azul corvo*, ainda na cena de fazer as malas:

Coloquei tudo o que era importante dentro da mala e ao aprontá-la descobri como a categoria Importante é uma categoria mole. Não se sustenta. [...]

Quase tudo o que era importante deixava de ser quando confrontado com um olhar valente, com um olhar jogo do sério.

Aqueles dois pares de tênis: um me machucava no calcanhar, era o mais bonito mas me machucava no calcanhar. **A confrontação da beleza com a adequação pode ser algo bem constrangedor.** (LISBOA, 2014a, p. 19-20, grifo nosso).

Essa relativização da funcionalidade, e sua confrontação à beleza, é uma temática profusa na obra da ficcionista, presente nas minúcias de suas descrições. Em *Hanói*, a questão reaparece quando David precisa decidir o que levar na mudança de seu modesto apartamento,

em que vivia sozinho, para a casa de sua recente companheira, já que lhe resta apenas um ano de vida:

Aproximar-se daquele limite, reduzir tudo o que tinha ao que coubesse numa mochila [...].

Não que até ali tudo tivesse sido opulência. Mas ele via a quantidade incalculável de coisas desnecessárias que até mesmo um músico fodido como ele arrastava por aí. Como se as coisas marcassem território: isto é meu, são os meus pertences, eles estampam o meu lugar no mundo. [...]

Nenhuma delas [coisas] era de boa qualidade, mas, se tratadas com respeito e algum cuidado, nada as impedia de ter vida longa. O próprio fato de serem grosseiras, vagabundas, poderia ser favorável. Elas sobreviveriam feito cachorros vira-latas, sem as doenças típicas dos cachorros de raça. (LISBOA, 2013a, p. 107).

Esse confronto entre utilidade, estética e beleza está no cerne das questões da arquitetura moderna, passando largamente pelas tendências funcionalistas e influenciando diretamente a arquitetura atual. Lipovetsky já trouxera o problema da qualidade e funcionalidade dos objetos, central em sua obra, desde *O império do efêmero*: “queremos antes de tudo aparelhos que funcionem, que assegurem uma boa qualidade de conforto, de durabilidade, de operatividade” (LIPOVETSKY, 2008, p. 174). A funcionalidade é uma das características de organicidade tratadas por Adriana Lisboa, em que a *artesanía descriptiva* opera na mediação entre apresentar uma realidade referenciável e construir um espaço ficcional que incida sobre aquela. Portanto, mostraremos as discussões do funcionalismo e sua influência na arquitetura atual, uma vez que os romances da autora abordam esses problemas relacionados à relação com o espaço.

Em *Azul corvo*, ao descrever sua chegada a Lakewood, Colorado, Vanja a compara ao Rio de Janeiro, numa longa e minuciosa descrição, em meio a qual se destaca um sumário bastante objetivo: “em Copacabana, Rio de Janeiro, havia baratas, amendoeiras, mosquitos, maresia, pombos. Igrejas. Supermercado Mundial. McDonald’s. Em Lakewood, Colorado, havia coelhos, cães-de-pradaria, corvos. Igrejas. SuperTarget. McDonald’s” (LISBOA, 2014a, p. 27). Critica-se a homogeneização que as grandes redes comerciais espalharam pelo mundo, o mesmo modelo de negócios, transnacionais que exportam sua arquitetura estandardizada para os países em que se instalam. Nesse pequeno trecho, pelo recurso textual da repetição paralelística, Adriana Lisboa explicita essa mesmice, em que cidades tão diferentes e distantes, como Rio de Janeiro e Lakewood, inevitavelmente comportam esses mesmos estabelecimentos estandardizados: supermercados, McDonald’s, igrejas. Essa uniformidade é resumida em poucas palavras, numa descrição sumária, não analítica ou detalhista. Ou seja, o

recurso linguístico, a técnica descritiva, evidencia o tédio e a rejeição inicial de Vanja a Lakewood. A *artesanía* apresenta-se nesse enfoque eletivo do que parece negativo à personagem, a uniformidade tediosa. Uma lente a princípio panorâmica fecha-se até enquadrar aquilo que, em meio ao novo, parece entediante, repetitivo, já visto, apresentado de forma sumária. Nesse trecho, propositalmente o narrador não adentra na complexidade dos detalhes e especificidades de cada cidade ou cultura, pois sua intenção não é a de registrar com “fidelidade” a “cidade real”, apenas mostrar sua face artificializada. O objetivo é que a visão negativa construída textualmente no espaço ficcional incida sobre a cidade referenciável. De fato, à diversidade de estilos arquitetônicos, inclusive os de época, que convivem lado a lado nas cidades de hoje (cf. HARVEY, 2008), encontra-se ainda a monotonia das grandes superfícies comerciais do fordismo dos anos 1950/60, visível nas grandes redes de supermercados, iguais em todo o mundo (cf. LIPOVTSKY; SERROY, 2015). Todavia, na *artesanía descritiva* de Adriana Lisboa, é uma subjetividade volúvel que elege o “feio” ou o “belo” não pela referência, mas por valorações simbólicas dessa. Mesmo se considerarmos o referente, a monotonia dessas superfícies comerciais empobrecendo a paisagem (cf. LIPOVESKY; SERROY, 2015), elas não foram assim recepcionadas em sua inauguração:

Note-se, todavia, que a arquitetura monótona e agressiva das grandes superfícies comerciais não foi sistematicamente destinada ao opróbrio, porque esses volumes apareciam como símbolos positivos de modernidade, bem como instrumentos de democratização do acesso aos bens usuais. A grande maioria dos consumidores não aceitou esses paralelepípedos inestéticos “por falta de algo melhor”: na verdade, aderiu a eles como emblemas de modernização. Foi assim que o Carrefour, em Sainte-Geneviève-des-Bois, tornou-se inicialmente um local de passeio dominical tanto quanto o aeroporto de Orly. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 188).

Ou seja, a arquitetura do espaço extratextual, referenciável, já é vivenciada por valores simbólicos variáveis, sendo evidentemente ainda mais flexíveis no texto ficcional. Em *Azul corvo*, essa opulência agressiva é confrontada à magnitude do deserto, é apresentada como uma presunção do homem ao tentar dominar a imensidão do espaço natural:

Foi a primeira vez na vida que me dei conta do tamanho relativo das coisas. Tudo ficava pequeno naquele lugar. Até mesmo quando Fernando me levou para passear nas áreas ricas dos subúrbios ao sul de Denver. As casas imensas de dois, três andares eram pintadas em cores neutras e existiam plácidas e sonolentas feito bolos expostos no balcão de uma imensa confeitaria. Depois de algum tempo aquilo me pareceu meio perigoso, um pesadelo recorrente onde nada acontecesse de fato, mas onde houvesse uma promessa do macabro na quietude do ar, na ausência de gente andando pela

rua, no conformismo dos gramados que eram como sorrisos falsos, nos arbustos em forma de bolota, domados, circenses. [...]

Achei estranho que as lojas, todas elas imensas, dessem as costas para as calçadas (isso talvez explicasse por que não havia gente andando por ali) e abrissem as portas para barrigas de estacionamentos com vagas demarcadas e mares de utilitários esportivos. [...]

As mansões dos subúrbios ricos de Denver não podiam ser consideradas menos que ridículas na sua ambição de competir com o espaço. Os sete quartos, ou fossem quantos fossem, dez, vinte, não eram nada. Lá de cima, na sua trilha ocidental, as montanhas morriam de rir até mesmo dos prédios em downtown Denver. Quando você descia no Aeroporto Internacional, o centro da cidade era um pequenino grumo do tamanho de uma bola de gude. Ali dentro se perdiam arranha-céus, que não arranhavam céu nenhum, porque o céu do Colorado ainda não se deixou arranhar por mãos humanas de concreto [...].

E quando eu saía pela vizinhança de Fernando nas primeiras semanas, de patins, as casas pequenas me pareciam mais humildes e adequadas, como se abaixassem a cabeça, e ali as pessoas pareciam, ao sorrir para mim e me cumprimentar, dividir um pouco aquela mesma solidão. (LISBOA, 2014a, 28-31).

Encontramos aqui uma crítica aos espaços estandardizados, às superfícies uniformes, lisas, bem-comportadas e ao seu tédio inorgânico, em contraste com o apreço da personagem pelos lugares mais humildes, orgânicos, onde há convivência e as pessoas circulam nas ruas. A velha opulência americana, seja dos centros comerciais, das casas ou dos arranha-céus, são repudiadas como símbolo de um excesso que, relativamente, é posto como nada frente à imensidão do deserto e das montanhas. A *artesanía* consiste nesse enfoque eletivo dos alvos a serem criticados, pois, ao invés de aceitá-los como emblemas de modernização, a personagem considera-os uma demonstração da pequenez humana.

Em *Hanói*, o contraste entre as dimensões é determinante na comparação entre as grandes redes e o mercadinho de produtos orientais em que Alex trabalha, em *Little Vietnam*, Chicago:

Naquele mesmo dia, algumas horas mais tarde, o dono de um pequeno mercado asiático em Little Vietnam foi chamar a atenção da garota que atendia no caixa, dizendo que ela estava de mau humor e que seu mau humor não era bom para os negócios.

No supermercado da Broadway (cujo nome evitava dizer, talvez uma inconfessa superstição) os funcionários são sempre gentis e estão sempre sorridentes, ele completou.

A garota que atendia no caixa olhou para os bolos da Mai's Bakery e da Yen Huong Bakery. Os pacotes e mais pacotes de macarrão de arroz e o chá de ginseng para perda de peso. Os saquinhos com sementes de urucum, *hot dieu mau*, em promoção. Os montinhos verdes de *banh da lon*, os bolos de tapioca frescos, dispostos atrás do vidro. [...]

Fazia calor ali dentro, no mercado asiático. Trung podia ir para o inferno, o salário que ele lhe pagava não incluía sorrisos de cortesia. Ela sorria se estivesse com vontade. (LISBOA, 2013a, p. 13-15).

O protagonista, David, passa a perambular pela sua vizinhança, pois havia se demitido ao descobrir sua doença fatal. Esse vagar sem rumo é o que lhe permite observar melhor seu arredor e perceber o armazém em que Alex trabalha:

No fim da tarde, David colocaria os pés no pequeno mercado asiático de Trung pela primeira vez na vida, ainda que já fizesse anos que morava perto, ali mesmo em Uptown, num prédio na North Sheridan Road. Por acaso, ele era dos que costumavam ir atrás dos preços baixos e das promoções do grande supermercado que afinal ficava tão perto. (LISBOA, 2013a, 38-39).

A imagem dos grandes centros comerciais em contraste com o pequeno comércio se repete, incluindo a questão da climatização. A assepsização estandardizada reflete-se até no comportamento das pessoas, o sorriso de vitrine que devem impostar os funcionários. Trung teme supersticiosamente esse mercado, pois sua lojinha certamente é ameaçada pelas grandes redes ao redor. Evidencia-se a antipatia do olhar de Alex para o mercadinho, pois, apesar do colorido de sua vitrine, da variedade de seus produtos, seu mau humor imediato predomina, e aquilo passa a ser tedioso, “pacotes e mais pacotes”. Todavia, para David, “[...] o mercado asiático tinha um cheiro próprio – uma mistura de temperos e sabão – e uma aparência própria, menos asséptica, menos iluminada e com **menos cara de espetáculo**. Gostou disso. Havia certa desordem acomodada ali, **a desordem do mundo real**” (LISBOA, 2013, p. 49, grifos nossos). Nessa citação surge um elemento novo, espacial e econômico, o contraste com a preferência anterior de David pelos hipermercados, pois as grandes redes garantem a proximidade e o preço baixo, dado seu domínio espacial estratégico. Diferente da plotadora do *shopping*, que, justamente por sua imponência, deixa de ser funcional para João, para David o mercado é funcional. Como afirmamos, a crítica em Adriana Lisboa não é apenas confrontamento, mas também a simples exposição dos paradoxos da sociedade de consumo. Novamente, a *artesanaria descritiva* calibra a oscilação entre a apresentação do universo extratextual, com enfoques, e a forma que ele é reconstruído na ficção, criando um olhar subjetivo que interfere naquele.

O balanceamento entre funcionalidade e qualidades estéticas é bem explicitado nas intervenções valorativas do narrador em *Azul corvo* e *Hanói*. No primeiro, há um contraste concernente à questão da ordem e da limpeza, na própria casa em que moram Vanja e Fernando:

[...] Ler não era um bom analgésico. Lavar panelas e aspirar a sala às vezes era. Limpar os vidros.

Eu gostava de limpar os vidros da casa de Fernando e lamentava que não houvesse mais, como seria bom se a casa fosse envidraçada do teto ao chão. O ruído do papel úmido no vidro era reconfortante, aquilo era da ordem das coisas práticas, das coisas úteis, honestas e sem nenhuma grandiosidade. Aquela era uma atividade boa e simples. (LISBOA, 2014a, p. 82).

Com a casa das pessoas abastadas que Fernando faxinava:

Algumas vezes por semana Fernando saía, fora de seu horário de trabalho na biblioteca, para fazer faxina. Uma boa maneira de complementar o orçamento, ele explicou. Fico três horas na casa da pessoa e embolso setenta dólares. Livres de imposto. E ninguém me perturba, nessas horas sou meu próprio patrão e a coisa toda se passa entre mim, o carpete, entre mim e as janelas, entre mim e as pias e privadas e azulejos do banheiro. Não é mau. Eu achava que Fernando não gostava de gente. (LISBOA, 2014a, p. 83).

A relação das personagens com o espaço, no caso, sua manutenção e limpeza, assume nessas citações um caráter ambíguo. É clara a função do trabalho braçal e repetitivo como distração, para não pensar, pelo contraste entre a leitura e o serviço de casa, na primeira citação, e entre não ser perturbado por gente e a faxina, na segunda. No primeiro trecho, a limpeza vem como analgésico à angústia inicial de Vanja em Lakewood, lugar meramente transitório para seus planos de encontrar o verdadeiro pai. No segundo, o desejo de Fernando de se isolar advém da fuga de uma realidade um pouco mais sombria. Ele fora guerrilheiro no Araguaia durante a ditadura militar no Brasil, mas desertara por medo e, sarcasticamente, terminou seus dias servindo à economia capitalista no que ela tem de mais hedionda em sua estrutura exploratória. Fernando faz parte do contingente latino-americano parcialmente aceito na migração para trabalhar nos serviços que os norte-americanos não querem fazer. Seu papel é manter limpas e organizadas as casas dos mais abastados, manter a aparência, a uniformidade e o conforto das grandes mansões de Denver. A crítica de Adriana Lisboa beira o sarcasmo ao trazer os bordões da propaganda neoliberal em seu senso comum, do *american way of life*, como a autonomia e o “empreendedorismo”, evidenciadas na afirmação de Fernando quanto a ser seu próprio patrão. A funcionalidade, a racionalização e a economia também surgem como paradoxo em relação ao emprego principal de Fernando, segurança de uma biblioteca, contestada por Vanja quanto à sua prescindibilidade, já que a ela parecia muito improvável que algum incidente violento pudesse ocorrer nesse ambiente:

Um segurança numa biblioteca lhe pareceu uma coisa meio pro forma. **Uma posição no mundo só para constar.** Achava que bibliotecas não deviam ser

lugares violentos, requerendo segurança. Não imaginava frequentadores de bibliotecas como ladrões ou como agressores ou arruaceiros.

Na entrada, uma inscrição com as palavras de Jorge Luis Borges:

Sempre imaginei o paraíso como uma espécie de biblioteca. Não devia haver necessidade de seguranças num lugar de estatuto paradisíaco.

Mas nunca se sabe.

A vaga estava lá. E Fernando estava lá para se candidatar à vaga. (LISBOA, 2014a, p. 242-243, grifo nosso).

Numa economia que se intitula neoliberal, a profissão de Fernando acaba sendo um emprego “de cabide”, mera aparência, superfície:

Como segurança, na biblioteca, ele mantinha sempre aquele ar profissional e distante – o que não deve ser muito difícil, imagino, quando você é segurança. As pessoas não ficam se aproximando de você para bater papo. Ele usava aquele uniforme que impunha respeito, algo oficial e imbuído de poder, e os braços fortes por baixo do uniforme, e a cara de poucos amigos arrematando tudo. (LISBOA, 2014, p. 83).

A ironia se presentifica ao expor essa função inútil de garantir uma imagem de segurança, “algo oficial”, do regime que oprimiu e ainda oprime Fernando. Ele era um dos mais hábeis guerrilheiros, exímio atirador, e ironicamente suas habilidades terminaram servindo para garantir as aparências do sistema econômico vencedor, que esfacelou seus ideais comunistas na Guerrilha do Araguaia. Todavia, a leveza com que Adriana apresenta a questão aparenta diminuir seu caráter de denúncia incisiva, de esgarçamento de uma hipocrisia, como se fosse a simples exposição de uma realidade constatada, a necessidade de encontrar um posto assalariado: “A vaga estava lá. E Fernando estava lá para se candidatar à vaga” (LISBOA, 2014a, p. 243). Essa seria uma decisão simples e prática do cotidiano, mas a voz e a visão do narrador adulto confluem com a da personagem adolescente, aparentemente ingênua. Considerando o passado de Fernando, que se revela aos poucos ao longo do romance, há uma “ironia do destino” com um peso muito maior. Nesse contexto, a escolha de uma biblioteca, “um lugar de estatuto paradisíaco”, não nos parece aleatória, pois ela resguarda o patrimônio cultural do país que atuou na ditadura do Brasil prendendo não só guerrilheiros, mas também autores de “inocentes livros”, abrigados por um lugar que era para ser “paradisíaco”. Esse “não dito” da ironia (cf. HUTCHEON, 2000) encontra-se implícito e diluído ao longo do romance. Adriana Lisboa recorre à técnica que já apresentamos, a transcrição de suportes textuais, homenageando literalmente a tradição borgesiana que Karl Eric Schøllhammer atribui à autora (cf. SCHØLLHAMMER, 2009). Mas, com esse trecho, entendemos que, mesmo no contexto de uma literatura que se refere à literatura, em que haveria apenas um ponto de fuga para uma realidade platônica (cf. SCHØLLHAMMER,

2009), Adriana concebe o livro como um objeto que não é inócuo. A *artesanía descriptiva* na escolha e descrição dos lugares apresentam críticas a uma realidade bastante material.

Em *Hanói*, a mãe de Alex sobreviveu cumprindo um papel semelhante ao de Fernando em *Azul corvo*, trabalhando como manicure e, nas horas vagas, como faxineira:

Tirava a poeira imperceptível dos objetos decorativos. Passava o aspirador de pó em carpetes altos, onde seus pés afundavam. Limpava o vidro de porta-retratos que exibiam pessoas sorridentes em situações variadas de êxito. Lavava a caneca de café, na cozinha, onde tinha aprendido a ler a frase AS PESSOAS BEM-SUCEDIDAS TRANSFORMAM EM HÁBITO AQUILO QUE NÃO GOSTAM DE FAZER. (LISBOA, 2013a, p. 74, caixa alta original).

Imediatamente após o excerto acima, passa-se de uma cena a outra, distante no tempo, numa técnica quase cinematográfica, que estabelece uma contiguidade entre as imagens dos porta-retratos: “[...] Alex tinha um porta-retrato com uma foto de seus pais e sua avó. O apartamento estava precisando de uma faxina, ela sabia, mas teria de esperar. O porta-retrato estava empoeirado contra a luz” (LISBOA, 2013a, p. 75). A avó de Alex, Linh, num período histórico próximo ao de David, pertence ao lado perdedor da Guerra Fria, e casou-se com um soldado americano para fugir do Vietnã. Sua filha terminou como faxineira, servindo à manutenção da aparência da sociedade norte-americana, e novamente a ironia aparece, a inscrição na caneca repetindo um bordão digno de um *coach* motivacional. Passaram-se duas gerações e Alex sequer tem tempo para limpar seu apartamento, nem dinheiro para pagar uma faxineira, dividida entre o trabalho, a faculdade e a criação do filho. Para a mãe e a avó, ela é a fonte de uma esperança: “as duas mulheres contavam com ela, e Alex sabia disso muito bem, para cumprir a função clássica de começar de novo” (LISBOA, 2013a, p. 75). Ainda em *Hanói*, a técnica da transcrição aparece como marca da *artesanía descriptiva*. Nessa citação, a contiguidade das cenas se estabelece justamente das posições diferente das personagens frente a um objeto, artificial para a faxineira, orgânico para Alex. Em outro exemplo, a relação orgânica com o espaço e a faxina, entre a necessidade, a exploração do trabalho ou a manutenção de aparências, e a vontade de realizá-la, assola David no difícil momento de se desfazer de seu apartamento, advertido pelo médico para não fazer muito esforço:

A cada vez que um objeto ia embora, polos de sujeira ficavam subitamente visíveis. [...] Lembrou-se de Trung, o patrão de Alex, que ele com frequência via de vassoura em punho, nos corredores do mercado ou na calçada.

Num desses dias, David tinha parado para trocar umas palavras. Foi quando Trung lhe contou, no decorrer da conversa, que tinha sido um monge budista. David nunca tinha conhecido um monge budista.

O que você fazia lá? No templo?

Varria o chão, Trung respondeu.

David achou que era de se esperar, respostas aparentemente simples na boca de ex-monges budistas, mas talvez se tivesse perguntado Trung teria dito não é uma resposta simples, é a verdade.

Depois de cuidar da sala e do quarto, David limpou os vidros, lavou o banheiro. Esfregou azulejos, sem saber muito bem por que isso de esfregar azulejos, mas antes de começar a cozinha caiu na cama, exausto e tonto. (LISBOA, 2013a, p. 143-144).

A falta de sentido lógico em varrer o templo tem um significado espiritual para Trung, pois ele era budista, ainda que não da tradição zen, mas que se aproxima dele: “o pensamento zen é errante, livre dos encaminhamentos da dualidade e dos enclausurados compartilhamentos da lógica” (MARISCANO, 1997, p. 14). Para David, a falta desse significado torna a atividade inorgânica, esgotando-o. Em *Azul corvo*, a função de faxinar desvela uma questão econômica e humanitária evidente:

Durante os anos que se seguiram àquele verão, conheci famílias inteiras de imigrantes latinos, legais e ilegais, que se sustentavam fazendo faxina.

Não conheci Maria Isabel Vasquez Jimenez, mas ouvi falar dela, a mexicana de dezessete anos que morreu devido ao calor colhendo uvas nos campos da Califórnia, sem que lhe dessem sombra. O mês era maio. O ano, 2008. [...]

[...] Ele [Fernando] completava o orçamento com as faxinas a setenta dólares. Uma faxina levava de duas a três horas.

No Rio de Janeiro, a faxineira que vinha limpar nosso apartamento em Copacabana uma vez por semana ganhava a metade disso e ficava das oito da manhã às quatro da tarde. Chegava trazendo pão fresco da padaria, que minha mãe reembolsava. Interrompia a faxina para almoçar na cozinha escutando rádio e depois lavava a louça e fazia um café e fumava um cigarro e falava da vida dos outros e tirava um rápido cochilo. [...] Antes de trabalhar para clientes particulares como nós, ela limpava o estacionamento de um shopping center na Barra da Tijuca, onde o seu salário mensal não comprava um vestido. O sol era forte. Não sei a quantos graus chegava sua temperatura corporal, mas ela acabou forçada a pedir demissão. Tinha sessenta anos de idade. (LISBOA, 2014a, p. 90-91).

Tem-se aí novamente as contradições da sociedade de consumo. O mesmo regime que propicia a Fernando ganhar mais dinheiro com suas faxinas do que ganharia no Brasil, muito mais rápidas porque feitas com equipamentos de alta tecnologia, mata Maria Isabel por negligência. Os salários mais altos pelos mesmos serviços mais simples foram o atrativo para as grandes migrações de latinos aos EUA, enquanto isso lhe era conveniente. Nos romances, esses imigrantes em geral são os pais da geração das personagens principais. O fator humano é negligenciado também pela distância entre a grande corporação e o trabalhador, que acaba

sendo a mesma no *shopping center* no Brasil. Tal como a limpeza da própria casa é algo “honesto” para Vanja, é fator de exploração de Fernando, percepção que ele embota, pois de qualquer forma esse ofício é muito mais vantajoso do que no Brasil. No romance mostra-se que, ao contrário, em nosso país, trabalhar como faxineira para pessoas físicas rende mais à empregada da mãe de Vanja, “clientes como nós”, do que trabalhar no *shopping*, e essa proximidade é colocada em evidência pela relação informal da faxineira com a casa. Assim, a crítica à exploração do trabalho aparece no texto através dessa relação orgânica ou inorgânica com o espaço a partir desses enfoques da realidade organizados artesanalmente na descrição. Em *Hanói*, a questão é evidente pelo juízo valorativo do narrador a respeito da casa de Trung:

A casa geminada onde Trung morava era talvez mais monástica do que o templo [budista] onde ele havia vivido durante alguns anos. O branco das paredes não pedia nada. Paredes davam a impressão de existir com a função de sustentar tetos e de oferecer alguma proteção e isolamento às pessoas, só isso. Os móveis não precisavam embelezar: bastava que fossem coisas com funções. Mesa para sustentar pratos, copos e cotovelos. E havia paz nisso, havia gratidão no fato de ali **as coisas não parecerem ter responsabilidade estética**. (LISBOA, 2013, p. 182-183, grifo nosso).

Tal como o hipermercado para David, a organização, a funcionalidade e a falta de ornamento ganham aspectos positivos, inclusive numa investida explícita contra a estetização. Em Adriana Lisboa nota-se esse caráter a princípio ambíguo da apresentação das arquiteturas. Em *Um beijo*, a bagunça da casa de Teresa e da papelaria são estimadas, enquanto a plotadora do *shopping* é vista com receio. Em *Azul corvo*, as mansões de cores neutras e os centros comerciais são vistos com desconfiança, enquanto a limpeza da própria casa é um trabalho honesto. Em *Hanói*, a funcionalidade das grandes redes de mercado é útil a David, e a austeridade da casa de Trung é sinal de retidão. A asseptização, estandardização ou falta de ornamento no espaço é criticada apenas na medida em que é desumanizadora, sendo a relação de organicidade com o espaço o alvo das críticas de Adriana. Esse caráter ambíguo do funcionalismo está no cerne das discussões e projetos urbanos do modernismo, na arte e na arquitetura. Giulio Carlo Argan explica que o projeto dos arquitetos funcionalistas a princípio correspondia a um ideal, que foi corrompido:

Já não se trata da velha distinção entre empíricos e teóricos, entre artistas e engenheiros, e sim de uma distinção de ordem moral, segundo a qual os arquitetos que se colocam concretamente o problema funcional da cidade são os únicos a empreender uma livre pesquisa e alcançar resultados esteticamente válidos.

Se os oportunistas do capital imobiliário visam à exploração do solo urbano segundo os procedimentos operativos tradicionais, opondo-se, portanto, aos

novos métodos de projeto, às novas formas arquitetônicas (exceto por imitá-las banal e superficialmente, quando entram em moda), essa sua oposição não nasce, como no passado, de um verdadeiro apego às tradições. (ARGAN, 1992, p. 264).

Os arquitetos buscavam as formas geométricas básicas, superfícies lisas, sem ornamentos, como projeto para uma construção mais racional e acessível, e não meramente subjugada à expansão fordiana. É a corrupção do projeto modernista e sua apropriação pelo capital que fizeram desse tipo de construção um emblema da produção desmesurada, trabalhando a favor da especulação imobiliária. O intuito original era resolver problemas urbanos, num projeto que envolvesse toda a sociedade, não criar novos, com a construção de habitações enfeadas pela imitação superficial. Argan afirma que para Le Corbusier “cada problema, tinha a solução correta já pronta, e sempre era a mais simples, porque o complicado era o preconceito” (ARGAN, 1992, p. 268); todavia, sua apropriação no entreguerras veio “com a evidente tendência do capitalismo mundial em se transformar de sistema econômico em sistema de poder” (ARGAN, 1992, p. 268). Os arquitetos, inclusive, eram influenciados por correntes políticas e filosóficas:

Groupius tinha claramente determinada a organização democrática da Bauhauss e seu projeto era claramente social-democrata, criada na união entre artistas de ponta (Paul Klee, Kandinsky, Albers, Moholy-Nagy, Feininguer, Itten) e indústria. A função do artista seria a de educador. (ARGAN, 1992, p. 269).

Esses projetos incluíam todos os aspectos de moradia e circulação, do planejamento da cidade aos menores objetos do cotidiano, o que nos remete às descrições de Adriana Lisboa com seu detalhismo, passando pelas lentes macro e grande angular, do detalhe de um pequeno objeto à cidade vista por cima. Argan explica que para Groupius “a racionalidade deve enquadrar as grandes e pequenas ações da vida: racionais devem ser a cidade em que se vive, a casa em que se mora, a mobília e os utensílios que se empregam, a roupa que se veste” (ARGAN, 1992, p. 270). A princípio, a padronização e a simplicidade da arquitetura dos funcionalistas serviam a um ideal orgânico:

Mas é possível imaginar uma sociedade em que tudo seja *padronizado*? Desejável ou não, é a sociedade que está sendo preparada pelo industrialismo, e nada diz que deva ser como um formigueiro ou uma colmeia. Ela o será se esses objetos tiverem o mesmo significado para todos; não o será se os indivíduos tiverem condições de decifrá-los e interpretá-los de diversas maneiras, isto é, se a forma desses objetos for capaz de instigar uma tomada de posição, mas sem condicioná-la rigidamente por parte de seus usuários [...] Poder-se-ia dizer que a forma geométrica é uma forma

pré-padronizada; é-nos tão familiar que podemos utilizá-la independentemente de seu significado conceitual originário, como um *signo* a que se podem atribuir, conforme as circunstâncias, diferentes significados. (ARGAN, 1992, p. 272).

Argan retoma a arbitrariedade do signo quanto à leitura subjetiva que se faz da cidade, intimamente ligada às circunstâncias. Explica ainda que a padronização, não só pela leitura subjetiva que se faz dela, mas pela própria modificação concreta do espaço, leva em conta a arbitrariedade do signo para os funcionalistas. De qualquer forma, seu objetivo era orgânico, ligado aos modos de vida, ainda que num projeto virtual: “o espaço, para Gropius, não é nada *em si*; é uma pura, inclassificável e ilimitada extensão. Começa a existir, a se delimitar, a tomar forma quando é considerado como dimensão virtual do agir ordenado, projetado, formativo de um grupo social [...]” (ARGAN, 1992, p. 273).

Ou seja, a própria arquitetura, que trabalha diretamente sobre o espaço referenciável e o modifica em sua concretude, fá-lo a partir de valores simbólicos, principalmente nos grandes projetos do modernismo. A interpretação simbólica do espaço, portanto, não está apenas em sua recepção, como mostramos a respeito das grandes superfícies comerciais, consideradas à época como emblemas de modernidade (cf. LIPOVESTKY; SERROY, 2015), mas também em sua projeção. Assim, a crítica de Adriana, considerando que a ficção pode prescindir de qualquer ideal de fidelidade realista, ainda mais deliberadamente mostra que o espaço ficcional não obedece a uma representação valorativa pré-determinada pelo referente. Como escritora, a incidência de sua literatura sobre a realidade, como constituinte da mesma, é ainda mais abstrata e simbólica sobre a percepção do referente. Ela está associada à subjetividade das personagens e ao seu modo de vida, simpatizando com as relações legítimas com o espaço e antipatizando com as artificializadas. Em *Um beijo*, tal como na cena da papelaria, em todo o romance o narrador tece elogios à bagunça das ruas e das construções do Rio, de suas calçadas quebradas, de suas ruínas, de seu colorido. Ele não trata isso como poluição visual, mas como consequência natural da vida de pessoas como o velho da papelaria, como os donos dos bares e padarias que frequenta, tradicionais, alheios à standardização dos *shoppings*. A visão chega a ser romantizada. Ensombra-se, mas não se esconde, a complexidade dos problemas urbanos de um Rio caótico e abandonado pela administração pública, pois a cidade é descrita por uma personagem vivendo um idílio amoroso. O procedimento parte do palimpsesto na *artesanaria descritiva*, olhar para a cidade com o olhar de Manuel Bandeira, mesmo para seus becos. Há, portanto, referências à metrópole reconhecíveis extratextualmente, mas esse espaço real ganha sua própria singularidade na ficção, com o palimpsesto. João afirma que “Teresa também era isso: doçura. Ela parecia

bossa nova. Parecia uma música do Tom Jobim” (LISBOA, 2015, p. 15). Esse idílio no Rio de hoje é aproximado ao do imaginário difundido nas canções da bossa nova. Inclusive, João compra um livro de fotografias antigas da cidade, o qual revisita algumas vezes ao longo do romance:

Era sobre o Rio antigo, e uma delícia de ler, bonito, sofisticado, cheio de fotografias interessantes da época em que o Rio, para a gente de hoje, ainda era em preto e branco – em sépia, melhor dizendo. [...]

Ela se levantou e veio espiar. Morais e Vale, entre a Joaquim Silva e o beco das Carmelitas, antro de prostíbulos, ninho de malandros até as primeiras décadas do século XX. [...]. Eu sabia, ela já me dissera: a Morais e Vale era a rua em que Manuel Bandeira tinha morado por quase uma década, depois de sair de sua casa no Curvelo e antes de se mudar para a praia do Flamengo. (LISBOA, 2015, p. 48).

O protagonista circula por esses espaços, mora com Teresa em Vila Isabel, uma das origens do samba, passa pelos bares frequentados por Manuel Bandeira e os grandes nomes da bossa nova, construindo seu próprio Rio, imaginário e nostálgico. Este é confrontado à paisagem carioca contemporânea, mas acaba eclipsada por aquele Rio do passado, como acontece ao passar por um ferro velho: “aquelas curtas caminhadas para comprar o lanche me faziam feliz. Mesmo com as calçadas quebradas, mesmo com o feio espetáculo dos carros em destroço” (LISBOA, 2015, p. 76). Evidencia-se o contraste entre o Rio “real” e aquele construído ficcionalmente, não como alienação, mas de forma deliberada. Trata-se da própria posição do narrador ao selecionar as lentes com que observa a realidade e produz uma outra, autônoma no texto. Também em *Rakushisha*, a bagunça nas ruas do Rio também é apresentada como sinônimo de vida e organicidade em contraste com a burocracia do Detran, ponto de vista de Celina quando ainda era feliz em seu casamento, cena imediatamente anterior ao acidente que levou à morte de sua filha.

Em *Azul corvo*, ao limpar sua casa, Vanja classifica sua atividade como útil, prática e até honesta, sendo “honestidade” no mínimo um valor inusitado e abstrato para a descrição de um trabalho doméstico. Mas é essa valoração simbólica que entendemos como um elogio à organicidade e, no caso, “honesto” pode ser algo essencial, contrário ao supérfluo: “da ordem das coisas práticas, das coisas úteis, honestas e sem nenhuma grandiosidade” (LISBOA, 2014a, p. 82). Esse princípio também está atrelado ao funcionalismo dos projetos modernistas. Pevsner explica que Alfred Lichtwark, historiador da arte e diretor da galeria de Hamburgo, organizou uma exposição em forma de *show room* que

[...] preconizou uma mobília prática e sem ornamentos, com 'formas lisas, polidas e leves', que se tornasse cômoda para as donas de casa, uma *sachliche schönheit*, largas janelas horizontais e 'torrentes de luz', e quartos sempre cheios de flores frescas. A campanha assim começada depressa foi continuada por outros e dividida em diferentes correntes, sem perder seu gosto pela simplicidade e pela **honestidade**. (PEVSNER, 1980, p. 38, grifo nosso).

Assim, é mais a questão da organicidade do que a diferença arquitetônica entre Rio de Janeiro e Lakewood que induzem Vanja a descrever a capital carioca em sua profusão de cores, sua bagunça, com mais simpatia, ao contrário de sua hostilidade inicial à cidade estrangeira. Em *Hanói*, aspectos da funcionalidade são mostrados em suas contradições, com a praticidade das grandes redes para David, o apreço pela casa monástica de Trung, mas também pelo colorido de seu mercado oriental. Na descrição de Adriana Lisboa, a asseptização, estandardização e artificialismo dependem da organicidade da relação das personagens com o espaço mais do que a alusão ao espaço referenciável. Nesse sentido, Argan explica que a derrocada do projeto funcionalista partiu de sua inflexibilidade para se adaptar às mudanças, de sua abstração exagerada:

A crise do racionalismo arquitetônico “internacional” possui [...] causas internas; a primeira delas é a concepção do espaço e da sociedade como entidades abstratas. Há o desejo de se libertar do naturalismo romântico e do historicismo dos “estilos”, mas eliminando o naturalismo e o historicismo, não se elimina o problema da natureza e da história. (ARGAN, 1992, p. 292).

Como já tratamos, parte dos problemas que levaram à derrocada do funcionalismo derivam da deturpação do projeto econômico que passa a ser projeto de poder. Todavia, como mostra Argan, há também causas internas, uma disputa simbólica que leva a um abstracionismo excessivo, quando os grandes projetos arquitetônicos do modernismo passam a desconsiderar a organicidade em nome da hegemonia de seus princípios. Em tom de brincadeira, em *Azul corvo* Adriana traz uma crítica a essa disputa por espaço:

Lembro-me da luz, dos meus dedos cavando túneis e construindo castelos na areia molhada, pacientemente. Havia outras crianças ao redor, mas éramos cada uma o começo, o meio e o fim de nosso universo particular. Brincávamos juntas, isto é, **dividindo o espaço com uma espécie de harmonia tensa**, mas era como se cada criança estivesse recolhida à sua própria bolha de ideias, de sensações, de iniciativas, de **projetos arquitetônicos vanguardistas** envolvendo areia molhada e palitos de picolé. (LISBOA, 2014a, p. 38-39, grifo nosso).

Adriana Lisboa apresenta a divisão do espaço como “harmonia tensa”, harmonia que o projeto modernista não conseguiu sustentar, seja pela abstração excessiva ou pela apropriação

mesquinha do capital. Essa “harmonia tensa” nos parece o motivo pelo qual a autora é tão estudada em relação à temática da migração e das identidades nacionais. *Os fios da memória* conta a história de descendentes de portugueses da colonização do Brasil a partir da vinda da família imperial para o Rio de Janeiro. *Sinfonia em branco* trata de imigrantes italianos no interior rural do sudeste, cujos descendentes terminam se estabelecendo no Rio. Em *Um beijo de colombina*, cerne de nossa análise, o romance se passa todo no Rio, temos as personagens desvinculadas de grandes famílias. *Rakushisha* mostra um descendente de japoneses, morando no Rio de Janeiro, que, já no início do século XXI, não guarda mais qualquer elemento da cultura de seus pais e precisa viajar ao Japão por casualidade, enquanto sua companheira compara Kyoto e Rio. Somente em *Hanói* a capital carioca não aparece, mas retorna em *Todos os Santos*. Assim, a tensão entre se adaptar ao exterior e a saudade da terra natal é uma constante nesses romances. Em *Azul corvo*, mostramos como Vanja descreve o tédio de sua chegada a Lakewood, efeito arranjado pela descrição sumária. Todavia, em alguns momentos seu tédio se torna rancor, ao ver a exploração que sofre seu pai, ao presenciar o drama de seus vizinhos salvadorenhos para se legalizarem, ao sofrer xenofobia na escola. Assim, para ela, o que seria um problema do Rio de Janeiro passa a ser uma qualidade:

Não é pra você chegar muito perto das pessoas. Fernando havia explicado. Essa coisa brasileira de ficar dando montes de abraços e beijos. [...]
No Rio de Janeiro, as pessoas estão sempre esbarrando umas nas outras. Você esbarra nos outros nos corredores dos supermercados, nas filas, nas calçadas, nos ônibus, no metrô. Você não sai da frente quando os outros precisam passar. Os outros não saem da frente quando você precisa passar. Vamos todos pedindo licença e abrindo caminho com o próprio corpo. *Licença*, dizemos, às vezes, e às vezes com tão pouco empenho que a palavra some no interior de si mesma e vira apenas um indistinto ss-ss. Vivemos dando beijinhos e abraços em quem conhecemos há dez anos e em quem acabamos de conhecer e dizemos oi querido, oi querida. Acariciamos cachorros que passeiam pela rua com seus donos. No máximo perguntamos ele morde? depois de verificar o pronome olhando por baixo das pernas do bicho em busca de um par de testículos ou da ausência de um par de testículos. Se o dono diz que não morde, enfiamos sem pedir permissão os dedos no pelo, afagamos as orelhas, coçamos a barriga do cachorro e é bom, e o mundo é feito essencialmente de superfícies em atrito e troca de calor. (LISBOA, 2014a, p. 136-137).

O contraste dessa citação com a anterior mostra aqui a “harmonia tensa” estimada como calor humano, enquanto a disputa por espaço pelas crianças é mostrada como algo talvez inconsciente, daí o humor, a graça de observar sua brincadeira, a princípio ingênua e espontânea, quando na verdade elas já começam a se comportar de forma parecida com a dos adultos. Pode-se inferir daí o gracejo da autora com a postura dos arquitetos vanguardistas,

como se fosse ingênua em apostar no sucesso de projetos tão abstratos, inflexíveis e personalistas, em que o mérito termina por girar ao redor da figura célebre do artista, assim como a criança se fecha em sua bolha. O contraste com a descrição sumária mostrando o tédio de Vanja ao chegar a Lakewood também se evidencia, pois na citação acima há uma longa descrição analítica, em cena, a personagem “desata a falar” em seu monólogo interior, revoltada com a severidade dos estadunidenses. Nesse contraste, o lado tenso do Rio é deixado de lado e, mesmo com seus grandes problemas, é preferido por Vanja a Lakewood.

Ainda em relação à organicidade, Adriana Lisboa não deixa de expor as contradições dessa cidade quando sua diversidade e falta de planejamento lhe parece inorgânica, como no caso da gentrificação. Apesar dos problemas gerados pela artificialidade do funcionalismo, na comparação com os problemas atuais da falta de projeto urbano, David Harvey entende que

No campo da arquitetura e do projeto urbano, considero o pós-modernismo no sentido amplo como uma ruptura da ideia modernista de que o planejamento e o desenvolvimento devem concentrar-se em *planos* urbanos de larga escala, de alcance metropolitano, tecnologicamente racionais e eficientes, sustentados por uma arquitetura absolutamente despojada (as superfícies “funcionalistas” austeras do modernismo de “estilo internacional”). O pós-modernismo cultivava, em vez disso, um conceito de tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um “**palimpsesto**” de formas passadas superpostas umas às outras [...].

Enquanto os modernistas vêem o espaço como algo a ser moldado para propósitos sociais e, portanto, sempre subserviente à construção de um projeto social, os pós-modernistas o vêem como coisa independente e autônoma a ser moldada segundo objetivos e princípios estéticos que não têm necessariamente nenhuma relação com o objetivo social abrangente [...] (HARVEY, 2008, p. 69, grifo nosso).

Harvey faz frente às críticas pós-modernas contra os grandes projetos modernistas, particularmente ao analisar o funcionalismo, explicando que eles traziam uma organicidade que, para a época, representava uma solução material adequada:

Creio que seria errôneo e injusto descrever essas soluções “modernistas” para o desenvolvimento e redesenvolvimento urbano do pós-guerra como puros fracassos. Cidades arrasadas pela guerra foram reconstruídas rapidamente e populações foram abrigadas em condições muito melhores que do período entre-guerras. (HARVEY, 2008, p. 72).

A postura do autor, inclusive, é crítica à apropriação dos estilos antigos, dominada por uma lógica de espetáculo. As vantagens de uma maior flexibilidade nos projetos arquitetônicos, que viriam posteriormente ao modernismo, também terminam corrompidas

pela mesquinha de um movimento de dominação do espaço, a especulação imobiliária, que acaba produzindo a gentrificação:

A curto prazo, uma transição de mecanismos de mercado pode combinar temporariamente usos distintos em interessantes configurações, mas a velocidade da gentrificação e a monotonia do resultado sugerem que, em muitos casos, o curto prazo é na verdade bem curto. A alocação de mercado e de terra de aluguel dessa espécie já enquadrou muitas paisagens urbanas em novos padrões de conformidade [...] [e] nada faz pelos pobres, exceto ejetá-los para uma nova e bem tenebrosa paisagem pós-moderna de falta de habitação. (HARVEY, 2008, p. 79).

Um beijo de colombina se passa em Vila Isabel e na Lapa, cujas regiões boêmias e maior movimentação de seus comércios tradicionais alavancaram o encarecimento das habitações na região. A Lapa recebeu investimentos públicos desde meados da década de 1980, intensificados nas décadas de 1990, 2000 e 2010, no sentido de promover atividades artísticas e o comércio voltado para a vida noturna (PINHO, 2015). Essa configuração é atrelada ao imaginário ao redor da difusão do samba, com uma versão glamourizada da Lapa dos malandros, prostitutas e boêmios dos anos de 1920 a 1940, que permeiam inclusive a produção de Manuel Bandeira (PINHO, 2015). Todavia, trata-se de uma revitalização sempre precária e imediatista, voltada apenas para o consumo, o turismo e o entretenimento, e não para uma melhoria efetiva da vida dos moradores, estando sujeita, portanto, à gentrificação (PINHO, 2015). No romance, são citados estabelecimentos conhecidos pelas atrações voltadas à vida boêmia na Lapa e na Vila Isabel, como o Petisco da Vila, a Princesinha do Maracanã, o Bar Brasil e o Estephanio's Bar. Como em vários bairros do Rio, a Vila comporta uma discrepante desigualdade social num espaço muito pequeno, com as maiores diferenças dispostas frente a frente, sem faixa de transição. Os moradores mais pobres do bairro muitas vezes não têm qualquer noção da riqueza de seu patrimônio histórico-cultural, tornando-o ainda mais vulnerável às volubilidades especulativas do processo de gentrificação (cf. MOREIRA, 2006, s.p.) do que a Lapa. A narrativa de *Um beijo* se passa em época pouco anterior ao atual acirramento da crise, mas é interessante notar que a unidade de Vila Isabel do Petisco da Vila fechou as portas em 2017, após quarenta anos de tradição, a exemplo de muitos outros estabelecimentos locais, com o acirramento da crise e da violência na região (RESENDE, 2017; BAR..., [2017?]).

Em geral, nos quatro romances que analisamos, as narrativas principais passam-se um pouco antes do atual acirramento da crise, que beira a desagregação social, mas mostram também a fragilidade do processo especulativo da gentrificação em geral, do curtíssimo prazo

que ele vislumbra, tal como já apresentava David Harvey na década de noventa (cf. HARVEY, 2008). Ou seja, a preservação dos locais tradicionais não está necessariamente relacionada à organicidade do cotidiano de seus habitantes, pois sujeita-se aos interesses do capital, para quem o elemento humano é descartável. Em *Um beijo*, após a morte de Teresa, João hesita, mas acaba reatando com sua ex-namorada, Marisa, que vive na Lapa, descrita em três situações da narrativa. A primeira é quando ele relembra sua relação por um viés mais crítico, que mostra o lado autêntico dos moradores da Lapa:

Quando eu e Marisa éramos namorados, tínhamos o hábito de passear pelo Centro Velho. Perambulávamos juntos por aquelas ruas cheias de sobrados desfigurados, Lavradio, Inválidos, Senado, Resende, terminávamos a tarde no Bar Brasil bebendo chopes e lamentando todo aquele descaso. Ela morava ali perto, numa casa **autêntica** mas caindo aos pedaços, no final de uma vila, na Lapa. Um dia teria dinheiro para reformar. Um dia todos nós teríamos dinheiro para muitas coisas. (LISBOA, 2015, p. 59, grifo nosso).

A segunda ocorre logo após a morte de Teresa, quando João fica tentado a voltar com Marisa: “[...] por que você não vai conhecer a casa que Marisa transformou numa coisa moderna e bacana, sem paredes internas? A Lapa é bonita, está na moda [...]” (LISBOA, 2015, p. 79). Essa virada está estreitamente ligada à peripécia metaficcional de *Um beijo*:

E o novo projeto, aquele, era o romance baseado em poemas de Manuel Bandeira. Teresa me disse que queria usar alegoricamente os personagens do livro Carnaval — pierrô, colombina e arlequim. Quem sabe até uma pierrete também. Me explica. Ainda não sei. É só uma ideia. Talvez a protagonista seja uma escritora. A colombina, claro. Isso. Então, vamos ver. Temos uma colombina escritora. E um triângulo amoroso. O arlequim fodão, e o pobre do corno pierrô. E a pierrete se encaixa em algum lugar no meio deles, mas ela tem que ser uma moça legal, e tem que ser amiga do pierrô. (LISBOA, 2015, p. 49).

Ainda que haja outras possibilidades interpretativas, partimos de nossa hipótese inicial, de que o livro que o leitor está lendo é o próprio livro da diegese. Teresa é a colombina, por quem João se apaixona, e é traído porque, até a revelação ao final do livro, ela o abandonara pelo jogo de simular a própria morte em busca do sucesso. A pierrete é Marisa, pois também passa a cumprir o papel de bobo apaixonado, acolhe João ainda em luto por outra mulher em sua casa, entrega-se a ele, ajuda-o a escrever seu livro de ficção (o que ele faz a partir dos rascunhos de Teresa). O arlequim é misterioso, esse personagem não aparece, apenas sugerimos que seja uma metáfora da literatura, a verdadeira paixão de Teresa, a sedução de conquistar o sucesso no mercado literário por uma grande malandragem; pode-se dizer que é o próprio narrador e sua dupla personalidade, que a princípio é João, e depois se descobre que

é a própria Teresa, ou seja, um arlequim que prega uma peça no leitor. De qualquer forma, a pierrete aparece para João como um acalanto para seu luto, sua casa é um abrigo com todo o conforto para que ele escreva, e Marisa entrega-se a ele sem reservas, mesmo que ainda esteja apegado à paixão recente por Teresa:

E, afinal de contas, era mesmo uma paixão sem amanhã, daquelas **de fazer inveja aos antigos boêmios que frequentavam a Lapa antes mesmo de a Lapa ser considerada um lugar frequentável**, onde Marisa derrubara as paredes internas de sua casa de vila. A Lapa dos anos 1920, de Jaime Ovalle, Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, Dante Milano e Sérgio Buarque de Hollanda, de Villa Lobos e Di Cavalcanti. A Lapa, o beco. [...]

Dá pra ir a pé da casa de Marisa até a rua Moraes e Vale, onde morou o poeta. Eu sabia disso. Infelizmente. Talvez tenha sido o motivo pelo qual eu não pudesse [...] ir buscar em Marisa uma genuína Pasárgada, nela e em sua Lapa pós-moderna. [...] Lá a existência é uma aventura de tal modo anestesiada que Pixinguinha, o gênio brasileiro, rei, menino e santinho, vem a ser vizinho de porta do filho que nunca tive. (LISBOA, 2015, p. 89-90, grifo nosso).

João explica que esse meio tempo na casa de Marisa “estava sendo como um idílio” (LISBOA, 2015, p. 132). Considerando esse caráter fantasioso, de fuga ao menos, o cenário é uma Lapa “bela”, “na moda”, “pós-moderna”, em que Marisa, que nunca teve dinheiro, consegue reformar seu apartamento caindo aos pedaços justamente no auge de sua gentrificação. O romance vai em sentido contrário ao que é mais comum na realidade, pois o encarecimento gerado pela gentrificação normalmente expulsa os moradores mais pobres. Nesse sentido, entendemos que não é sem ironia a afirmativa de que sua paixão causaria inveja na Lapa dos anos 1920, a autêntica, quando aquela boemia se juntava ali organicamente, e o próprio Bandeira residia no bairro “antes de a Lapa ser frequentável”. O que a Lapa de hoje vende é justamente a fantasia de se reviver o imaginário glamourizado daqueles tempos.

Lipovsky e Serroy explicam que a tendência *vintage* aparece na última fase do capitalismo estético “que a partir dos anos 1970 se liberta do domínio do estilo modernista-funcionalista” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 245), e a partir dos anos 1980-90 traz o passado “revalorizado e reciclado nas arquiteturas que somam os estilos históricos” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 45). O contraste que Adriana Lisboa apresenta, entre uma Lapa legítima e a da moda, que busca imitá-la num espetáculo turístico, acompanha uma tendência mundial: “o advento de uma percepção do futuro esvaziada de novos sonhos abriu caminho para as reminiscências, a nostalgia do passado, para uma cultura em busca de referências, de raízes, de confiança” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 236-237). Adriana

retoma o “Rio em sépia” do álbum de João associado ao próprio exercício de interpretar a poesia de Manuel Bandeira: “desentranhar a poesia deste mundo. Eu bem que gostaria. Alguma coisa me escapa, amigo Manuel Bandeira, meu irmão. Alguma coisa sempre me escapa” (LISBOA, 2015, p. 83). Daí o caráter fantasioso de buscar uma Pasárgada na casa de Marisa. É sugestivo o contraste do cenário do romance contemporâneo da autora, nos tempos “de uma percepção do futuro esvaziada de sonhos”, com a citação dessas figuras dos anos 1920, em pleno florescimento de ideais que levariam à Semana de Arte Moderna, quando ainda fervilhavam nos manifestos dos artistas um projeto de nação. Em *Azul corvo*, essa crítica é mais direta:

Houve uma época que a casinha de minha mãe na San Pablo Street se tornou uma confluência de mundos, amigos de várias origens, alunos de espanhol, alunos de inglês, alunos de português, o *Spanglish* reverberando em meio aos discos de Noel Rosa e Milton Nascimento por entre as paredes da casa dos anos cinquenta – *vintage*, diriam hoje. Minha mãe seria dona de uma casa *vintage*, elevada à categoria de charme pelo passar do tempo. Sem que ela tivesse feito esforço nenhum, sem que ela tivesse nem mesmo pago pelo privilégio. (LISBOA, 2014, p. 251).

Trata-se novamente do contraste entre a relação orgânica das pessoas com o espaço, não apenas de sua arquitetura original, e sua simples espetacularização, “elevada à categoria de charme”. Se em Adriana Lisboa aparece o mosaico de estilos que configuram as cidades hoje (cf. HARVEY, 2008), o que a ficcionista sempre coloca em questão é se há uma organicidade legítima na vivência desses espaços.

Um dos subtemas de *Hanói* consiste numa bela homenagem à tradição e à contemporaneidade do jazz. David trabalha como vendedor em uma loja de materiais de construção, mas é trompetista amador, cumprindo assim uma versão nostálgica dos músicos que criaram o ritmo: trabalhadores pobres que tinham na música um escape para sua situação. O jazz continua sendo um dos grandes atrativos turísticos de Chicago. No entanto, para David, que é realmente apaixonado pela música, para além do espetáculo, isso significa fazer amizades interesseiras para conseguir ingressos que ele não pode pagar e tocar numa banda em troca de bebida. A fragilidade do mercado de Trung leva-o a temer misticamente as grandes redes, no entanto, seu comércio étnico, que fica em *Little Vietnam*, hoje local turístico, poderia ser incluído no circuito do capitalismo artista, mas o próprio Trung não o trata assim. Lipovetsky e Serroy explicam que a partir dos anos 1980-90 intensifica-se “o fim da hegemonia ocidental sobre as aparências, a reafirmação das origens culturais mais diversas, o desenvolvimento dos estilos nacionais e étnicos” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 237). E

especificamente o ramo da alimentação tornou-se um roteiro de entretenimento para os *foodies*: “nas grandes metrópoles multiplicam-se os restaurantes exóticos com sua decoração típica, paquistanesa, japonesa, indiana, chinesa, cubana: mais da metade dos restaurantes recenseados em Paris é consagrada às cozinhas do mundo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 236). Se em outros períodos a alimentação era ligada à produção e cultura locais, cujos hábitos levaram os imigrantes a importarem seus produtos e abrirem comércios especializados para seus conterrâneos, hoje “as pessoas se abrem às cozinhas do mundo, e multiplicam as descobertas, indo comer tailandês, mexicano, indiano, japonês. Elas se propõem, como objetivo de suas viagens, circuitos culinários [...]” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 346). Todavia, apesar dessa oportunidade de se alinhar à onda da gentrificação, Trung mantém os velhos padrões e, em plena *Little Vietnam*, vive como um nostálgico de sua terra natal, o que se evidenciará ao final do romance.

Em *Hanói*, como tratamos, David busca as promoções das grandes redes de supermercados, mesmo morando perto do armazém oriental; personagem de origem humilde e hábitos autênticos, está longe de ser o público-alvo de hoje dos comércios de alimentos com apelo étnico, em busca de novas experiências. Porém, para Trung, o humilde e disciplinado comerciante que, apesar desse modismo comercial, vive numa pequena casa geminada, seu mercadinho está atrelado à história da imigração de seu povo e sua própria personalidade:

Parecia existir para ele uma dignidade na dignidade em si. Um trabalho, qualquer trabalho, tinha que ser bem-feito. Não era apenas sobrevivência a dedicação ao seu pequeno mercado, tão simples que talvez só não tivesse sido esmagado pela concorrência porque a concorrência nem mesmo conseguia vê-lo.

Não era apenas sobrevivência as coisas terem de estar limpas, arrumadas [...]. Não era apenas porque no supermercado na Broadway etc. (LISBOA, 2013, p. 37-38).

Ao final de *Hanói*, com a morte de Trung, seu armazém é comprado e transformado num restaurante oriental genérico com um *fusion* asiático de diversas influências, sem qualquer raiz, modernizado, fazendo o jogo da gentrificação, já despido da história de vida que representava com Trung e os imigrantes vietnamitas:

Haviam posto uma placa de ALUGA-SE no antigo mercado de Trung, e alguns meses depois foi aberto ali um restaurante que servia comida chinesa, vietnamita e sushi.

Durante algum tempo, Alex havia resistido a experimentar o restaurante. Parecia-lhe que seria como profanar um templo, pichar suas paredes, rabiscar as imagens.

Mas a verdade era que não havia templos, não havia imagens, não havia nem mesmo paredes.

Então ela se obrigou, certa vez, a entrar ali, sozinha, no novo restaurante. Mesas e cadeiras onde antes ficavam os montinhos verdes de *bánh da lợn* (os bolos de tapioca frescos) dispostos atrás do vidro. Pediu a sopa do dia e comeu em silêncio. Trouxeram-lhe um biscoito da sorte junto com a conta, mas ela pôs dentro da bolsa e levou para casa sem abrir. (LISBOA, 2013a, p. 234-235).

No Brasil, apenas para citar alguns exemplos da ficção brasileira contemporânea, contextualizando a produção de Adriana Lisboa, esse processo é semelhante com os japoneses do Bairro da Liberdade, que é tratado no recente ganhador do Jabuti, *Nihonjim*, de Oscar Nakasato. A personagem Hideo sai do campo em busca de melhores condições de vida, abrindo uma loja de produtos orientais na Liberdade, símbolo de sua nostalgia pelo país de origem. Mas ele enfrenta a hostilidade oficial dos brasileiros à cultura japonesa, então associada ao fascismo no pós-guerra, temática já abordada em outro contexto em *Corações sujos*, de Fernando Morais. Hoje, esse comércio da Liberdade tende cada vez mais a um exotismo folclórico e turístico. Nos romances de Milton Hatoum, como *Dois irmãos* e *Relato de um certo oriente*, os imigrantes mantêm esse comércio de importação de produtos de sua terra natal. Em *Relato*, cabe à neta Samara aperfeiçoar os negócios do avô, tão pouco preocupado com os volumes das vendas. Em *Desterro*, de Luis S. Krausz, relata-se as vendas de produtos da cultura judaica espalhadas no centro de São Paulo, como o *hering*. Hoje, esses estabelecimentos caem em geral no circuito comercial da gentrificação.

As personagens, David, Alex e Trung, cada um a seu modo, não se iludem com a fragilidade e instabilidade do impulso gentrificatório, apresentado por Harvey a partir de suas origens (cf. HARVEY, 2008) e que, em suas formas mais recentes, adquire ainda maior vulnerabilidade: “o comércio se apresenta como uma das alavancas da gentrificação hipermoderna” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 319). Para Alex não fazia muito sentido entrar num restaurante para comer a comida com que foi criada em casa. Inclusive, ela resiste ao desejo de David de conhecer Hanói antes de morrer, explicando que a cidade já não era mais a mesma, esvaíram-se as raízes da vida no campo que sua avó vivera antes da guerra, restando apenas uma cidade tomada pelo turismo. Todavia, morrem Trung e David, que acaba não viajando para o Vietnã, e então Alex, frente à efemeridade da vida, derruba metaforicamente os monumentos e entra no restaurante medíocre. Ela casa-se com Max e, junto com Bruno, viajam para Hanói, sua homenagem pessoal a David. Após uma longa descrição das fervilhantes ruas turísticas da cidade, em que mostra o deslumbramento dos estrangeiros com as humildes feirinhas, “considerando exótico o que era cotidiano” (LISBOA,

2013a, p. 237), Alex tenta dar um sentido pessoal para aquilo: “mas alguma coisa ficaria. Alguma coisa ficaria. Um traço dentro deles, algo que ia se deslocar um pouco para dar lugar à memória dos dias ali. Algo que nada tinha a ver com centenas de fotos, com souvenirs baratos, com aventuras a serem narradas aos amigos e familiares” (LISBOA, 2013a, p. 137). Aqui Adriana Lisboa conclui com um paradoxo sobre seu posicionamento crítico inicial ao turismo.

Lipovetsky e Serroy explicam que esse viés do turismo é diretamente ligado à revitalização arquitetônica, ao patrimônio histórico, pois “pouco a pouco, é todo o coração das cidades históricas que se transforma numa espécie de museu, em puro cenário, em vitrine destinada ao turismo cultural de massa, ao consumo nostálgico do passado” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 325). Em *Azul Corvo*, mostra-se a situação dos índios no oeste dos Estados Unidos:

No fim da manhã de domingo, havia turistas na praça central comprando as joias de prata e turquesa feitas e vendidas pelos índios. Mulheres com casacos de pele e botas de couro andavam aos pares, seguidas por homens com chapéus de caubói, que pagavam pelas compras de suas mulheres e carregavam sacolas.

Os índios enfileiravam os brincos e colares e pulseiras sobre mantas coloridas, nas calçadas designadas, encostados à parede do Palácio do Governo. Eles também se enrolavam em mantas coloridas conforme o frio, e alguns comiam a comida que levavam em marmitas ou quentinhas.

Nos arredores, as lojas habitavam construções de adobe. Vendiam peças de arte das tribos nativas e relógios Rolex. (LISBOA, 2014a, p. 207).

Os nativos arrasados pela “marcha para o oeste” terminaram como vendedores ambulantes à margem do turismo, enquanto as lojas ao redor vendem sua arte nativa como objetos de decoração, despidos de sua história, meros *souvenirs*, apenas mais um produto de luxo, mediocridade ostentativa, como o Rolex. O romance contrasta de imediato essa cena com a vida de June, filha de uma linguista inglesa, que estudava idiomas indígenas e que se casou com um índio. Para ela e marido, Santa Fé realmente era um lugar a se estabelecer, herdado dos ancestrais, não o folclore espetacularizado do turismo, a ponto deles não suportarem a Inglaterra:

Mas depois do Novo México a Inglaterra parecia excessivamente úmida, excessivamente domada. Sutil. Europeia. [...]

Um belo dia, como se isso estivesse acertado desde o início, se desfizeram de tudo que tinham, cruzaram o Atlântico e voltaram para o Novo México. Passaram pelo portal que os devolvia àquela violência climática e visual como quem recupera o nome ou a alma. (LISBOA, 2014a, p. 208).

No romance, trata-se ainda dos cassinos gerenciados por índios, uma das formas da controversa e desigual inclusão dos nativos arrasados, quando Vanja lê o cínico folheto turístico:

A área de Albuquerque foi habitada por índios americanos por centenas de anos. [...]

Experimente a cidade onde o povo e a cultura estão enredados no tecido do tempo e da história. [...]

Pensei naquilo. Seria possível o povo e a cultura de algum lugar não estarem enredados no tecido do tempo e da história? Haveria povo e cultura sem tempo e sem história? Mas era só um folheto turístico e os folhetos turísticos, eu ia aprendendo, não haviam sido escritos para fazer sentido. As palavras tinham que ser bonitas. E as fotos. (LISBOA, 2014a, p. 253-254).

Em *Hanói*, no entanto, há uma “reconciliação” com o turismo, não ingênua, como o comportamento dos turistas ao redor do narrador, do turismo massificado que incita “o apetite das novas sensações e experiências” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 334), em que

os lugares, naturais ou culturais, se transformam em espetáculos e paisagens valorizados com vistas a percepções ou emoções estéticas. Armado de sua máquina fotográfica, o turista está perpetuamente à espreita de imagens, de lugares pitorescos, de visões panorâmicas, de sítios típicos; contempla os novos lugares por si mesmos, unicamente por prazer, com um olhar “gratuito” e “distanciado” [...] (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 335).

Alex, mesmo estando no foco desse tipo de turismo, busca algo além, enxerga o cotidiano dos moradores locais, busca resquícios de suas raízes vietnamitas, vê além da superfície. Como propomos, a crítica da autora não esconde os paradoxos da sociedade de consumo, da condição de ser necessariamente consumidor; mas, dentro dela, viajando como turista, Alex busca algo além da superfície, sua própria Hanói.

Como apresentamos no capítulo anterior, em *Rakushisha* Celina tem uma primeira visão deslumbrada com a sincronicidade e a organização de Kyoto, um vislumbre do qual ela necessitava para sair da letargia de seu luto prolongado. A personagem precisa andar com “um pé depois do outro”, sua visão também é calculada, ela foge das contradições, enxerga apenas as qualidades, seja da cidade referenciável ou a de seu imaginário, às vezes tratada quase que com infantilidade em seu diário:

Decorei o nome do meu ponto de ônibus, porque tudo para mim é, e vai continuar sendo, tão labiríntico: chama-se Katsurazaka gakko cho mae. Tomo o ônibus de número vinte em frente ao jardim público sempre limpo.

Vou até a estação Katsura e dali os caminhos podem variar, dependendo do dia, dependendo do que quero ou preciso fazer. Normalmente vou até Karasuma de trem. Dali posso ir a pé a vários lugares, ou fazer baldeação para o metrô em Karasuma-Oike.

A volta também é sempre a mesma, de Katsura até Katsurazaka gakko cho mae no ônibus número seis. Às vezes corto caminho descendo em frente ao supermercado e compro alguma coisa. [...]

Aqueço-me prevendo o paladar do chá verde, do saquê e dos doces de feijão. Gosto de comprar um doce diferente a cada vez e correr o risco, mas sou quase sempre bem-sucedida. Às vezes escolho pela cor, às vezes pelo formato. Gosto de passar diante da prateleira dos chocolates suíços ou da seção de doces franceses finos e perceber que a pequena esfera leitosa e delicada do doce japonês que escolhi hoje é, no momento, muito mais tentadora.

Parte da viagem: os doces de feijão. Parte do caminho. (LISBOA, 2014b, p. 15-16, grifo nosso).

Todavia, ela vai tomando consciência dessa visão idealizada como apenas “parte do caminho”, precisa dessa leveza para conseguir se livrar do seu trauma até poder caminhar com autonomia: “mas é preciso ter pequenas metas. Um pé depois do outro. Até que o peso das pernas se anule e caminhar seja quase fácil, quase corriqueiro” (LISBOA, 2014b, p. 17). Em contraste, o olhar do narrador heterodiegético já enxerga nessa diversidade as marcas da ocidentalização:

A Estação de Kyoto era um lugar de que Celina gostava. O movimento intenso não a intimidava. Tinha lido ser uma das maiores construções do Japão. Gostava daquela grande escadaria com quase duas centenas de degraus. Da fachada futurista, com suas faces de vidro irregulares. Dos vários andares de comércio, cinemas, teatro, a loja de departamentos Isetan, e **tudo disposto de um jeito meio inexplicavelmente orgânico** inclusive pelo subsolo. (LISBOA, 2014b, p. 75, grifo nosso).

A construção é vista com simpatia pela sua organicidade, ainda que a ocidentalização do Japão a tenha descaracterizado, sendo tomada em parte pela uniformidade das grandes redes:

Haruki estava silencioso. Sentaram-se antes para um chá num lugar qualquer, escolhido sem muito cuidado. Passar o tempo. Haruki comprou donuts da cadeia ocidental. Estavam doces demais. Mas eles são assim mesmo, Celina falou. São doces muito doces. Me dão cócegas na garganta. (LISBOA, 2014b, p. 76).

O “*standard*”, o *donuts* da “cadeia ocidental”, é obviamente ruim nessa visão que conflui o olhar crítico do narrador heterodiegético e o de Celina, que já havia experimentado toda a diversidade de doces oferecida por Kyoto. Ainda que tomada pelas redes comerciais do ocidente, dentro de tantas possibilidades oferecidas pela Estação de Kyoto, Haruki opta pelo

mais estupidamente óbvio, uma rede de *fastfood* que já conhece em seu país, presente na praça de alimentação de qualquer *shopping center*. Aqui, como já apontamos, a simpatia do narrador reside nesse “jeito meio inexplicavelmente orgânico”, independente da arquitetura futurista envidraçada. Mesmo assim, o desejo de encontrar o Japão do passado persiste:

Fazia uma semana que Haruki e Celina haviam chegado a Kyoto. Ele então resolveu partir para Tóquio, e de lá talvez ainda mais para o norte. Se tinha ido tão longe, queria ir mais longe ainda. Uma idéia possível: visitar Sendai, a terra da família de seu pai?
 Você ia ficar feliz, velho. Cutucar o passado com a ponta do dedo do pé.
Para constatar sua imobilidade? (LISBOA, 2014b, p. 76).

Ainda que o narrador mostre essa busca pela Kyoto passadista pudesse ser uma ilusão, que o próprio Bashô já não reconhecia em seu tempo, a *artesanía descritiva* oferece um jogo de lentes para a construção ficcional de uma cidade personalizada:

Ir colhendo pelo caminho as imagens com os olhos, **sua melhor câmera fotográfica (mas tinha uma outra, pelo sim, pelo não)**. Ir deixando que a terra de Bashô fosse entrando nele pelos cinco sentidos, se aninhasse em seus pulmões, ficasse impressa em suas digitais, ondulasse em chá verde sobre sua língua (**mesmo que acompanhada de donuts**), tocasse em seus tímpanos um grande sino de templo zen, mesmo que embaçado em timbres distintos e profusos de telefones celulares.
 Deixar sobretudo que a terra de Bashô se estampasse em seus olhos e na memória de seus olhos, ainda que em meio a toda a poluição visual que atraía críticas ao Japão dos seus dias. Ver o salto da rã no velho poço de Bashô, ouvir o ruído quase nada da água, e depois acompanhar os círculos concêntricos a se propagar e a desaparecer. **Quase um sonho. Quase vida real.** (LISBOA, 2014b, p. 76-77, grifos nossos).

Dentro dessa Kyoto ocupada pelo turismo, a avidez da câmera fotográfica buscaria o exótico espetacularizado. O chá verde teria seu gosto eclipsado pelo excesso de doce do *donuts* ocidental. Dessa forma, coloca-se novamente a questão da *mimesis*, pois nesse lugar tão contraditório não é possível distinguir o que seria a Kyoto do sonho ou a real, principalmente por dois turistas que sequer conheciam o idioma. Mas o olhar do narrador heterodiegético vai encontrando contradições mais graves, que acabam confluindo com a das personagens, no caso abaixo, de Haruki, possivelmente num processo de melhor assimilação da cidade:

Tinha passeado pelo mercado de peixes de Tsukiji, quase que de madrugada ainda. Chegou às cinco e meia da manhã, para ver um dos famosos leilões de atum. Leu em algum folheto informativo da cidade de Tóquio que as transações ali podiam chegar a 17 milhões de dólares por dia. **Havia muitos**

turistas. Filmando, fotografando. Isso irritava visivelmente os negociantes. Com ou sem irritação, os números impressionavam. Dois mil e quinhentos atuns mortos passando por dia no mercado. **Como Haruki também sabia,** o Japão andava pescando mais atum do que o permitido. O peixe corria risco de extinção. (LISBOA, 2014b, p. 167, grifos nossos).

Essa curiosidade dos turistas sobre a tradição pesqueira japonesa, em que o atum é o peixe mais nobre – mas que o consumo desenfreado ao redor do mundo, com a profusão dos próprios restaurantes orientais em voga, como o citado em *Hanói* – é o motivo da degradação dos cardumes. É notável a irritação dos negociantes ao serem fotografados pelos turistas como exóticos, o viajante “armado de sua máquina fotográfica [...] perpetuamente à espreita de imagens, de lugares pitorescos” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 335). Assim como em *Hanói*, eles vêm no exótico um trabalho cotidiano, oriundo da tradição, mas que foi eivado pelo consumismo desenfreado, do que se pode deduzir que a irritação também viria da vontade de esconder seu negócio corrompido. Como tratamos a respeito da gentrificação, a princípio a valorização do patrimônio cultural serviria para “salvaguardar os particularismos étnicos e locais em face da uniformização planetária” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 323), mas acaba incorrendo na “estetização museal da cidade [...] desintegração total da vida de bairros outrora diversificados e vivos” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 325).

Todavia, a história gira ao redor do encontro da personagem com Bashô e, pelo palimpsesto, encontrar sua própria Kyoto, assim como o poeta tinha a sua. Como mostramos, Celina busca reconstruir sua própria Kyoto a partir de suas leituras de Bashô e para isso ela enfim decide derradeiramente fazer seu caminho. Essa reconstrução é dada justamente quando Celina estabelece uma alteridade em relação ao próprio poeta, em que lê o trecho de seu sonho em luto pelo amigo: “AO DESPERTAR, LÁGRIMAS INUNDAVAM MINHAS MANGAS” (LISBOA, 2014b, p. 176, caixa alta original). Imediatamente em seguida, ela começa a sair de seu luto: “ao despertar, meus olhos estavam secos” (LISBOA, 2014b, p. 176). Assim, Celina toma um caminho alternativo ao roteiro turístico mais óbvio, e resolve enfim visitar a Rakushisha:

Consultou seu mapa ao chegar do outro lado. Seguiu pelo caminho que lhe pareceu mais óbvio. Passou diante do posto de informações aos turistas e não parou. Não queria informações. Por acaso resolveu virar à esquerda logo em seguida. Só por acaso. Havia umas lojinhas simpáticas e a rua era estreita e havia pessoas com um ar confiável virando ali também. (LISBOA, 2014b, p. 173).

E ao final, encontrar a Kyoto de Bashô torna-se realidade:

Ir deixando que a terra de Bashô chegue pelos cinco sentidos, se aninhe nos pulmões, fique impressa nas digitais, ondule em chá verde sobre a língua, toque nos tímpanos um grande sino de templo zen, mesmo que embarçado em timbres distintos e profusos de telefones celulares.

Sobretudo, deixar que a terra de Bashô se estampe nos olhos e na memória dos olhos, ainda que em meio a toda a poluição visual deste Japão trezentos anos depois.

Ver o salto da rã no velho poço, ouvir o ruído quase nada da água, e depois acompanhar os círculos concêntricos a se propagarem e a desaparecerem. (LISBOA, 2014b, 183).

Como vemos, a mesma descrição se repete quase que na íntegra, mudando-se apenas o modo verbal do subjuntivo para o infinitivo, mas com conotação de imperativo, um artifício sutil da *artesanía descriptiva* que muda todo o significado. Os *donuts* e a possibilidade de que seja sonho são suprimidas em relação à citação anterior, pois para Celina essa Rakushisha passa a ser autêntica “mesmo em meio a toda poluição visual”. Assim como Alex encontra sua própria Hanói em meio ao turismo, Celina também o faz.

Na vivência das contradições da sociedade de consumo, Adriana Lisboa propõe uma alternativa em que as personagens encontram uma saída singular. Parte-se de problemas referenciáveis da contemporaneidade, mas a autonomia do texto ficcional possibilita grande flexibilidade entre panoramas e enfoques, apresentação detalhista em cena ou sumária, que melhor enquadra os alvos de sua crítica. Na relação das personagens com o espaço, atua a incidência da construção do espaço ficcional sobre o referenciável. Se os próprios arquitetos trabalham com abstração e valores simbólicos para interferir na construção do espaço referenciável e em sua percepção subjetiva, a *artesanía descriptiva* possibilita ainda maior liberdade de incidência. Como *artesanía*, não como arquitetura, não se submete um projeto rígido, é mais flexível, ajusta-se a cada momento, tal como a metáfora que propomos no início, da mão do artesão. Assim, quanto aos problemas da cidade, não se trata apenas de refletir sobre a falta ou precariedade de projeto das formações urbanas de hoje, um “tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um ‘palimpsesto’ de formas passadas superpostas umas às outras” (HARVEY, 2008, p. 69). Inclusive, abordaremos adiante outros projetos arquitetônicos do modernismo mais flexíveis que o funcionalismo. Entendemos que Adriana Lisboa tem um projeto artesanal e flexível, cujo cerne é interferir na percepção do espaço real contra um estetismo, contra os usos ilegítimos do espaço, ou seja, sem organicidade com os modos de vida de seus habitantes. Frente a isso, a *artesanía descriptiva* propõe uma outra estética, como tratamos a seguir.

2.2 Uma estética contra o estetismo

Elegemos *Um beijo* como marco na literatura de Adriana Lisboa pelo contexto espaço-temporal das personagens, que o difere dos romances anteriores e o incide nos demais de nosso recorte. Também pela proposta formal, em que se acentua o aspecto metaficcional e lemos como uma reflexão sobre o próprio fazer literário da autora. Nesse sentido, em *Um beijo* Adriana alude a valores de sublimidade como a beleza, o amor, a literatura e a perfeição, relacionados a uma poética. Mostramos como ela busca a beleza no banal, nas imperfeições e até no que não seria convencionalmente “belo”. Mostrar a beleza fora das convenções e prescrições estéticas é uma constante na história da arte muito antes do modernismo, debatida desde a *mimesis* platônica com sua valorização da arte egípcia, passando pelo grotesco no romantismo, pelos debates do Realismo e pelos pré-modernistas, por Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire. Como a autora retoma a questão, buscamos analisá-la a partir de seu tratamento do espaço ficcional. O romance dialoga com a poética de Manuel Bandeira e, em relação ao “Poema do beco”, o narrador pensou, como segundo título para o livro, “*A estrela do beco*” (LISBOA, 2015, p. 174, *italico original*); o poema é ressignificado, pois, além de ver só o beco, como o poeta, a escritora enxerga a estrela justamente lá, iluminando-o.

No tratamento do espaço por Adriana, além da importância dada à organicidade, nota-se ainda a leveza e o trabalho linguístico que às vezes beiram uma prosa poética. Mas além da organicidade funcional, encontramos também uma profusão de descrições aparentemente dedicadas apenas à beleza gratuita, à fruição estética desinteressada, que a princípio não teriam uma função maior na narrativa além de “puro ornamento”. Esse tipo de descrição se evidencia em duas situações principais: no gesto de zelo com os ambientes íntimos das personagens e num olhar voyeurista que fetichiza cenas banais. Em *Um beijo*, o zelo aparece na descrição da casa de Marisa:

Depois ela fez café. O cheiro do café aninhou-se em todos os cantos da casa sem paredes. Fiquei do lado dela, observando, e continuei observando quando ela apanhou um vasinho com umas margaridas, que estava na cozinha, e tirou as flores secas cuidadosamente, depois levou essas flores secas para um potinho de cerâmica com outras flores e folhas secas que enfeitava a pia do banheiro. (LISBOA, 2015, p. 134).

Também aparece no detalhamento da sacada de Teresa:

Havia três vasos de plantas ali. Um bem grande, de cerâmica, com uma buganvília cor de telha que era a planta mais volúvel do mundo, às vezes nua e seca como se tivesse morrido, às vezes exuberante até demais com aquelas flores de cor escandalosa, muitas, e folhas tão verdes. Um bicho preto do

tamanho de uma azeitona vinha às vezes esvoaçar por volta das flores, Teresa me disse o nome daquele bicho, era mangagá. O vaso da buganvília tinha manchado o piso da varanda com um indelével círculo marrom. Havia um outro vaso, um vaso de plástico, preto [...]. Sempre achei que o vento um dia acabaria arrancando a samambaia dali e arremessando-a na rua, sobre a pessoa de um infeliz transeunte que morreria com o crânio fraturado [...] (LISBOA, 2015, p. 39).

O segundo excerto chega a ter uma função secundária na trama, pois João imagina, já fora do apartamento que dividia com Teresa, após sua morte, que o jardim deveria ter secado. Todavia, nas duas citações os detalhes das espécies de plantas e os tipos de vasos a princípio não parecem sujeitas a uma coesão narratológica. No segundo trecho, ele continua a descrição contando sobre as noites que passava com Teresa no sofá em frente à sacada, com a luz apagada, para espiar as pessoas dos apartamentos vizinhos sem serem vistos. Trata-se de um voyerismo frívolo, cujo olhar passa em seguida para a nudez de Teresa e para o sexo entre os dois, quando João relembra: “tinha a nítida (e falsa) sensação de chegar ao fundo de Teresa, ao centro do labirinto da sua alma, lá no centro, onde havia um haicai de Bashô escrito sobre a areia da praia” (LISBOA, 2015, p. 41). A primeira citação, da casa de Marisa, segue a mesma estrutura, do olhar sobre espaço, ao corpo de Marisa e ao sexo entre os dois. A busca por essa beleza no mais banal cotidiano em Adriana Lisboa, que nesses dois casos passam pela beleza dos corpos culminando no erotismo do encontro, é influenciada pela poética de Bandeira cujos poemas são “feitos de ‘pequenos nadas’, em meio ao cotidiano mais prosaico, partindo, quase sempre, de sua existência, dá-se o toque do sublime; a visão instantânea e o alumbramento, o êxtase erótico e as impressões sensoriais que nos convidam a novas leituras” (JOZEF, 1989, p. 79). *Rakushisha* dá continuidade a essa poética espacial de forma análoga.

O palimpsesto nesses livros, olhar para o referente sob a lente das poéticas com que dialogam, são a gênese de nossa proposição de que em Adriana o texto não só parte de um referente reconhecível como também incide sobre a percepção deste. E esse tratamento da relação entre espaço ficcional e referenciável, mais evidente nesses dois romances pela metaficção, refrata-se nos subsequentes. Nesse sentido, entendemos que até as descrições de caráter aparentemente ornamental também constituem uma interferência da autora nos problemas de sua contemporaneidade. Assim, retomamos a questão dos projetos arquitetônicos que passaram pelo modernismo, relacionando-a ao espaço ficcional.

Como vimos, a categoria descritiva foi depreciada a partir de Lukács, passando por Hammon e Genette, reavaliada pelo *Debate sobre o expressionismo* e revalorizada por Antonio Candido no Brasil. Todavia, os dois trechos que citamos podem a princípio parecer alheios à questão dos realismos, inclusive como postura e método, nos termos de Tânia

Pellegrini, porque aparentemente não trariam nenhuma crítica aos problemas contemporâneos. Propomos, todavia, que esses “pequenos e delicados cortes de um cotidiano banal” (PELLEGRINI, 2007, p. 153), tal como ela lê os minicontos de Adriana Lisboa, também correspondem a uma postura ética. A enumeração das plantas e outros elementos do quintal referem-se a objetos meramente decorativos no universo extratextual, e também parecem apenas ornamentar a narrativa para a simples *delectatio* verbo-visual. Como tratamos, a ficcionista tem como alvo de suas críticas a relação inorgânica com o espaço, apontando os excessos e superfluidades da estetização. Todavia, entendemos que ela propõe, como contraponto, uma fruição estética de outra ordem dentro da sociedade de consumo, também orgânica, e não apenas uma austeridade reduzida ao utilitário que se oporia a um hedonismo. Nesse sentido, Antonio Candido afirma, em *O direito à literatura*, que a todas as classes é imprescindível “[...] o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à literatura” (CANDIDO, 2011, p. 176), pois

[...] a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco.

[...] a literatura [...] parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita, e cuja satisfação constitui um direito. (CANDIDO, 2011, p. 176-177).

O crítico entende como direito e necessidade universal, está tratando de direitos humanos, o que pareceria supérfluo, o lazer. Dada as origens da escola do Realismo e do Naturalismo, em que a apresentação das personagens de classe baixa remete à miséria do proletariado, exigir o direito à fruição estética como postura ética pareceria uma superfluidade. Todavia, entendemos que, para as personagens de Adriana Lisboa, o fato de estarem ligeiramente remediadas não exclui o problema da precarização do trabalho no setor de serviços.

Nos projetos arquitetônicos do modernismo, ao contrário da austeridade proposta pelo funcionalismo, o direito à fruição estética aparece com maior veemência em outras correntes. Por esse “direito” entendemos que certas personagens dos livros têm uma relação leiga com a arte: em *Um beijo*, João com a poesia de Bandeira; em *Rakushisha*, Celina com a poética de Bashô e Haruki com a ilustração; em *Hanói*, David com o Jazz e a leitura leiga; ainda, em *Todos os Santos*, Jonas com a música de câmara e a leitura leiga. Nesse sentido, entendemos como postura ética Adriana Lisboa posicionar-se contra uma estetização estandardizada e sujeita ao consumismo, propondo uma outra estética, da fruição gratuita, como contraponto.

Quanto aos projetos modernistas que a princípio concorreram com o funcionalismo, Lipovetsky e Serroy explicam que

[...] em diversas correntes, um novo interesse pelas artes ditas menores se manifesta. Enquanto se multiplicam as críticas dirigidas à indústria moderna – acusada de propagar a feiura e a uniformidade –, florescem projetos de embelezamento da vida cotidiana de todas as classes, a vontade de introduzir arte em toda parte e em toda coisa pela regeneração e a difusão das artes decorativas. De Ruskin ao *Art Nouveau*, de William Morris ao movimento Arts & Crafts, depois à Bauhaus, não faltam correntes modernistas que denunciam “a concepção egoísta da vida de artista” (Van de Velde), a nefasta distinção entre “Grande Arte” e “artes menores”, uma arte útil e democrática sustentada pela reabilitação das artes aplicadas, das artes industriais, das artes de ornamentação e construção. Não mais quadros e estátuas reservados a uma classe social superior, mas uma arte que se estende ao mobiliário, aos papéis de parede, à tapeçaria, aos utensílios de cozinha, aos têxteis, às fachadas arquitetônicas, aos cartazes. Com a era democrática, a arte se atribui como missão salvar a sociedade, regenerar a qualidade da *home* e a felicidade do povo, “mudar a vida” de todos os dias: Modern Style foi batizado por Giovanni Beltrami como “*Socialismo della Bellezza*”. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 25).

Em Adriana Lisboa, essas descrições podem ser tratadas como “embelezamento da vida cotidiana”, com a apresentação dos gestos de cuidado com os espaços estimados e o olhar voyeurizado para o cotidiano. Os objetos descritos, como vasos e plantas, são os mais banais, não trazem a assinatura de um *designer* famoso, não são arrojados. Mas é o gesto de ornamentar cada espaço que nos leva a comparar as personagens de Adriana com o espírito decorativo do *Art Nouveau*, afeito às “artes menores”. Argan (1992) explica que

Do ponto de vista sociológico, o *Art Nouveau* é um fenômeno novo, imponente, complexo, que deveria satisfazer o que se acredita ser a 'necessidade de arte' da comunidade inteira. [...] Interessa a todas as categorias dos costumes: o urbanismo de bairros inteiros, a construção civil em todas as suas tipologias, o equipamento, urbano e doméstico, a arte figurativa e decorativa, as alfaias, o vestuário, o ornamento pessoal e o espetáculo. [...] é uma verdadeira *moda*, no sentido e com toda a importância (já intuída e explicada por Baudelaire) que a moda assume numa sociedade industrial [...]. Penetra, na verdade, em todas as camadas da sociedade burguesa: a alta burguesia possui os arquétipos, trabalhados por artistas e artesãos qualificados em materiais nobres; a média e pequena burguesia consomem produtos do mesmo tipo, mas banalizados pelos processos repetitivos da produção industrial e pela qualidade inferior dos materiais. (ARGAN, 1992, p. 199).

Essa “necessidade de arte” parece ser o que imbui o cuidado com os espaços estimados nos romances de Adriana Lisboa, na atenção dada aos objetos mais ínfimos, ainda que banais e produzidos em massa pela indústria. Há uma desierarquização relativa ao

material e à simplicidade dos objetos escolhidos, cujo valor se encontra no apreço pessoal das personagens. Essa estética da *artesanaria descritiva* aparece também no alumbramento, expressão que emprestamos da crítica de Bandeira, o olhar voyeurizado para cenas banais:

No dia seguinte, o céu amanheceu azul, lavado pela chuva da véspera. Ainda havia poças d'água no chão quando acordei, bem cedo, antes de Marisa. Fui andando pela casa tentando não fazer barulho, a borracha dos meus chinelos gemia baixinho sobre os tacos de madeira. Saí para ver o pequeno jardim oriental brilhando com a memória da chuva que chovera durante toda a noite, até pouco antes da aurora. Um braço de sol se esticava por entre as duas casas ali em frente, por entre dois galhos de amendoeira em que os garotos da vila gostavam de trepar, e vinha bater dentro de uma poça d'água. A poça d'água estava dourada. A poça d'água era dourada. Primeiro ela se tinha feito de chuva, a água da chuva se juntou numa depressão da pedra e virou poça. Agora ela se fazia de sol, o raio chovia sobre a água na depressão da pedra e virava poça também. Uma poça de sol parado de onde nasceriam mosquitos brilhantes e onde as formigas morreriam com certa equivocada impressão de grandiosidade. (LISBOA, 2015, p. 130).

Adriana apresenta não apenas o que seriam ornamentos de um espaço referenciável, mas também “ornamenta” sua descrição, por exemplo, ao descrever o imaginário de João sobre o acidente com o xaxim, na descrição da poça que culmina na morte das formigas, meros devaneios. Um espaço extratextual ornamentado incorre também numa escrita ornamentada, que contribui para o caráter de prosa poética dos romances da autora.

O valor do ornamento apresentado pelo *Art Nouveau* já era preconizado por seus idealizadores para além da materialidade: “o *Art Nouveau* é um estilo ornamental que consiste no acréscimo de um elemento hedonista a um objeto útil; já Ruskin arrimara que a 'poesia' da arquitetura reside *inteiramente* no ornamento, pois apenas para além do útil é que pode surgir um valor espiritual” (ARGAN, 1992, 202). Nesse sentido é sugestiva a fala de João de que o interior de Teresa traria um poema de Bashô, em que a alma é buscada numa poética do lance de olhar, num inusitado flash do cotidiano. Haroldo de Campos explica que “no pensamento por imagens do poeta japonês, o *haikai* funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível” (CAMPOS, 1977, p. 65.).

Em *Rakushisha*, as descrições muitas vezes trazem uma poética visual sem maiores explicações, oriunda de uma atitude contemplativa das personagens, volúvel conforme seu estado de espírito. Haruki é ilustrador, e para ele “o mundo não se compunha de letras, mas de formas e cores. O mundo, noutras palavras, era aquarelável” (LISBOA, 2014b, p. 20). Assim, logo após descrever todos os percalços por que a personagem passa ao usar o transporte

público, o narrador mostra como Haruki vê o Rio ao pensar em Yukiko, colega de trabalho por quem está apaixonado:

A chuva fina deixava o mundo luminoso diante dos olhos de Haruki. O asfalto úmido da Machado de Assis brilhava. Os carros estacionados brilhavam. Folhas de árvores. Grades à entrada dos edifícios. Até o som das coisas brilhava na chuva, as rodas dos carros sobre o asfalto, uma freada brusca e a buzina, o rádio do porteiro.

Era preciso reconhecer e reverenciar esses momentos. Eles eram rápidos e raros. **Momentos em que sem nenhum motivo aparente tudo parecia entrar nos eixos, ajustar-se, encaixar-se. Acabavam-se as perguntas e a necessidade delas.** Acabava-se a pressa, o ter aonde ir, o vir de algum lugar. Simplesmente as solas dos sapatos batiam na calçada úmida e pronto, **o mundo prescindia de outros significados.** (LISBOA, 2014b, p. 23, grifos nossos).

Os momentos rápidos e raros parecem assim capturados pela lente objetiva de Adriana Lisboa. A desierarquização de elementos que compõem a beleza dessas cenas remete à poética do haikai, particularmente à de Bashô, que Paulo Franchetti compara à tradição anterior da poesia japonesa: “[...] só com Bashô [...] o Haikai ocupará seu lugar como gênero diferente e autônomo, em que o impessoal e o pessoal, o alto e o baixo, o elegante e o grotesco compõem um mesmo mundo, cheio de sentido e vida” (FRANCHETTI, 1990, p. 17). Importante salientar que “cheio de sentido” não se aplica ao haikai como um sentido construído por categorias lógicas. No trecho citado acima, esses valores são apresentados explicitamente: “acabavam-se as perguntas e a necessidade delas” e “o mundo se encaixa”, mas “prescinde de outros significados”. Ou seja, há a construção de um significado pela simples visualidade, não por uma construção argumentativa. Nesse sentido, Haroldo de Campos explica que o haikai influenciou o “imagismo”, segundo o qual “as ideias poéticas são melhor expressas pela apresentação de imagens concretas do que por comentários” (KEENE *apud* CAMPOS, 1977, p. 56). Prescindir de outros significados, esse vazio contemplativo, como tratamos, tem origens no pensamento zen budista, uma das influências de Bashô. Esse trecho de *Rakushisha* está na introdução do romance. O primeiro parágrafo apresenta-se inteiramente como um haikai, traz a simples visualidade poética. Mas o segundo é argumentativo, explica o funcionamento do primeiro e recomenda: “era preciso reverenciar esses momentos”. Assim como em *Um beijo*, Adriana Lisboa está apresentando ao leitor os valores estéticos da poética que o influencia, está introduzindo o leitor ocidental nesse universo do haikai, de Bashô, do zen, estranho à sua cultura.

A epígrafe de *Rakushisha* não é um haikai de Bashô, mas um “ocidentalizado”, de Paulo Leminski: “amar é um elo/ entre o azul/ e o amarelo” (LEMINSKI *apud* LISBOA, 2014b, p. 10). Em seus ensaios críticos, o poeta apresenta uma perspectiva ocidental do zen:

Quão longe nos é dado ver, o tema central do zen é a superação das dualidades. A dissolução dos maniqueísmos. A síntese dos contrários. Além do bem e do mal. Do sagrado e do profano. Do espiritual e do material. Do transcendental e do imanente. Do aqui e do além. Isso, Matsuo Bashô procurou em seus haikais. (LEMINSKI, 2013, p. 128, grifo nosso).

Leitor, tradutor e biógrafo de Bashô, afeito ao zen e às artes marciais, Leminski consegue abordar essa filosofia de escape à lógica, definir o zen para o poeta japonês, consciente da impossibilidade de o compreendermos em sua integridade. Essa perspectiva é conveniente à nossa análise, pois, como tratamos, a recepção, tradução e escritura do haikai como o conhecemos passou pelo filtro do pensamento ocidental. Leminski aplica os mesmos princípios à definição de beleza nessa poesia:

Nem de longe tenho a impressão de que os haikais apresentados aqui, traduzidos do japonês, deem conta da fertilidade de sentidos de um poema que, frequentemente, é parte integrante de uma pintura. Isto é: um ícone. Um ícone, não tendo sinônimos, não pode, rigorosamente, ser traduzido. É apenas igual a si mesmo: toda obra de arte tem natureza tautológica. Beleza é aquilo que as coisas bonitas têm. Indefinível, beleza não tem tradução: o belo é irrefutável. (LEMINSKI, 2013, p. 96-97).

No romance, Adriana Lisboa mostra essa perspectiva arraigada ao próprio nome do poeta japonês: “foi uma bananeira que deu o nome ao poeta [...]. Bashô, a planta, a bananeira, é de uma espécie que não dá frutos. [...] Para o poeta-bananeira, a bananeira sem bananas era um símbolo libertário e delicado da inutilidade: sua irmã” (LISBOA, 2014b, p. 47). Dessa forma, em *Rakushisha* temos a confluência da poética de Bashô e os conceitos de beleza a ela atrelados com a visão de arte como contemplação gratuita, o “direito à literatura”, de Antonio Candido, e a “necessidade de arte” e o “puro ornamento”, que Argan apresenta a respeito do *Art Nouveau* e do pensamento de Ruskin. O tratamento decorativo dos espaços por um viés artesanal influenciou também o movimento *Arts and Crafts*, com W. Morris como seu idealizador pioneiro:

[...] quando em 1857 [W. Morris] teve de mobiliar o seu primeiro estúdio em Londres, foi assaltado pela convicção de que para alguém se dedicar a pintar quadros sublimes precisa habitar em um ambiente compatível com o seu temperamento, viver em uma casa decente, com cadeiras e mesas decentes, e não tinha meios para comprar as coisas que poderiam satisfazê-lo. Foi esta

situação que despertou subitamente o seu gênio pessoal; se não podemos comprar uma sólida e honesta mobília, façamo-la nós próprios. (PEVSNER, 1980, p. 27-28).

A postura de W. Morris não ignora a problemática econômica da arquitetura. Sua resposta, no entanto, é contrária à racionalidade funcionalista, pois arroga para si o direito de ter um espaço personalizado, singular, apesar das limitações materiais. Veja-se que valores abstratos como “decência” e “honestidade” estão incluídos em sua proposta, mas em sentido oposto à concepção funcionalista de Alfred Lichtwark, em que a honestidade estaria nos móveis livres de ornamentos (cf. PEVSNER, 1980). Para W. Morris esse valor não é associado a um visual austero, de móveis reduzidos às formas geométricas básicas. Ele exaltava o trabalho artesanal inclusive como gesto desalienante à lógica da produção industrial, numa postura claramente política:

Depois de Ruskin, W. Morris denuncia ainda mais duramente a contradição entre trabalho artístico e trabalho industrial: a condição de subordinação servil, de não-autonomia e de não-criatividade em que este último coloca os trabalhadores; a acção deseducativa que o carácter não-estético dos produtos industriais exerce sobre a comunidade. Morris tem uma ideologia política, é um socialista: a sua crítica assume um carácter pragmático. (ARGAN, 1995, p. 92).

Essa confluência da “necessidade de arte” e do gesto artesanal, que ultrapassam o mero utilitarismo, confluem em *Rakushisha* com a influência do zen na poética de Bashô, o que parece se condensar na descrição abaixo, em que Haruki contempla a dedicação de uma atendente a um simples papel de presente no Japão:

Haruki tinha a impressão de que jamais conseguiria pescá-la num advérbio. A moça que ao mesmo tempo se dava inteira ao papel, que dobrava e que não parecia estar fazendo mais do que sua obrigação. A monja zen embrulhando um livro para presente. O ritual cumprido com eficiência. A eficiência cumprida ritualisticamente. (LISBOA, 2014b, p. 148).

Ainda que numa loja, trata-se de uma “eficiência” que, todavia, não se presta à produtividade, mas a algo ritualístico ou puramente estético que é estranho a Haruki por sua distância da cultura oriental.

Entendemos que os procedimentos descritivos de Adriana Lisboa trazem a “necessidade de arte”, de forma semelhante à preconizada pelo *Art Nouveau*, com sua proposta dedicada a todos os elementos do espaço cotidiano, das grandes arquiteturas aos objetos mais ínfimos. Ainda que essa abrangência da arquitetura e do *design* também esteja

nas correntes funcionalistas, a diferença do *Art Nouveau* e do movimento *Arts and Crafts* se encontra na importância dada ao ornamento, que o funcionalismo repudia.

Analisamos Adriana Lisboa em diálogo com o *Arts and Crafts* em relação consciência do processo artesanal, inclusive como desalienante do sistema capitalista, conforme propõe W. Morris, considerando o estágio atual do sistema de produção, o “capitalismo artista” (cf. LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Nos romances da ficcionista, o gesto artesanal das personagens é apresentado pela *artesanaria descritiva* na composição do espaço ficcional. Isso ocorre, por exemplo, na descrição da sacada de Teresa, com artifícios como a descrição da mancha de terra que o vaso deixou, com o intuito de direcionar o olhar do leitor para algo que passaria despercebido, assim como o devaneio sobre o acidente com a samambaia, planta que comumente cai com rajadas de vento. Nota-se aí a pretensão de mostrar a organicidade do espaço, a vivência da personagem com o vaso e o piso, que inclui a sujeira que não sai, para além do enfeite, assim como o humor e a divagação inútil, no caso da samambaia.

Como tratamos, o funcionalismo visava resolver problemas de moradia e ocupação urbana, mas a especulação imobiliária e transformação do capitalismo em sistema de poder, vieram a corrompê-lo (ARGAN, 1992). De forma semelhante, o *Art Nouveau* foi apropriado para fins de domínio econômico, propício à produção massificada de arremedos do estilo, já que “o *Art Nouveau*, enquanto estilo 'moderno', corresponde ao que, na história econômica da civilização industrial, é chamado de 'o fetichismo da mercadoria’” (ARGAN, 1992, p. 199). Lipovetsky e Serroy explicam que o *Art Nouveau* e o *Art and Crafts* também surgiram com ideias democratizantes:

[...] reconciliar a arte e a vida cotidiana, Morris denuncia o dogma da hierarquia das artes, rejeita a oposição entre a “Grande Arte” e as “artes menores”, proclama a igual dignidade de todas as artes, procura elevar o artesão ao nível de artista, convida os artistas a se interessarem pelos domínios do artesanato. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 162).

Mas, com seus ideais apropriados e banalizados pela lógica do mercado, “não foram os artistas do *Art Nouveau* que conseguiram concretizar o sonho da ‘arte em tudo’ e para todos, mas o próprio capitalismo de consumo, ao integrar a dimensão do *design* no sistema produtivo de massa” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 176).

O olhar voyeurizado de Adriana parece-nos um movimento contrário à “vasta estetização da percepção, da sensibilidade paisagística, de uma espécie de fetichismo e de voyeurismo estético generalizado” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 31), porque se concentra em objetos de pouco ou nenhum valor, sem *design* arrojado, e até em elementos

antiestéticos, como a sujeira e a bagunça, como uma gota de iogurte na mesa, a poeira no retrato e a terra do vaso no chão. Trata-se de apontar o que não funciona no planejamento decorativo, pois o cotidiano das personagens acaba modificando esses espaços. Há um exercício do olhar que se presta ao banal, ao gratuito, em que o direito à “arte em tudo”, assim, ganha um viés desestetizado. Essa desierarquização produz descrições cuja estética é singular, sendo ela própria um gesto artesanal, pois agrega elementos imprescindíveis ao enredo com outros aparentemente gratuitos, associados à fruição das personagens de seu ócio.

É relevante ainda que o gesto artesanal se associa à própria figura do artesão ou do artista leigo nos romances. Em *Um beijo*, Teresa é escritora profissional, mas ela fala de sua escrita como algo oficioso, artesanal, e o próprio João passa escrever o romance, quando Teresa morre. Ele conta sobre como seus pais organizavam serestas com os amigos, em que “as vozes dos homens e das mulheres se dividiam em ‘Andança’. E todo mundo parava para ouvir minha mãe cantando ‘Gente humilde’” (LISBOA, 2015, p. 114). Aqui cabe uma referência a entrevista de Adriana, não necessariamente como dado biográfico, mas como discurso sobre o ofício da escritura, na qual afirma que, apesar de ter feito mestrado (e posteriormente à entrevista, doutorado) em literatura:

Nunca tive nenhuma ambição acadêmica. Venho de uma família de músicos amadores, meus pais faziam seresta, e sempre escutei música popular dentro de casa. E aí quis estudar música na faculdade. Mas não era uma coisa cem por cento sincera, era algo meio falso da minha parte. Como eu sempre escrevi, desde criança, houve um momento em que falei: “Não estou mais a fim de fazer esse negócio de música”. Queria escrever, mas, para isso, tinha que ser escritora, e escritores publicam livros. Então escrevi meu primeiro romance e o publiquei. Só que me senti um pouco estranha naquele ambiente literário, não conhecia absolutamente ninguém, não tinha nenhum amigo escritor ou em alguma área correlata. Por isso, meu mestrado em literatura brasileira teve só este objetivo: poder conversar com outras pessoas que estudassem aquilo. (LISBOA, 2011, em entrevista).

João narra que “Manuel Bandeira se dizia poeta menor [...]. Eu mesmo, *eu* era uma pessoa menor. [...] Definitivamente, Teresa não iria me querer como personagem” (LISBOA, 2015, p. 107-110, grifo original). Como abordamos, a poética de Bandeira trata da “pessoa menor”, da “gente humilde”. Em *Rakushisha*, Celina passa a costurar e bordar bolsas para superar um trauma, mas acaba afeiçoando-se à atividade e aplicando um estilo individual ao seu artesanato. Ela vislumbra o cuidado com que os feirantes organizam as frutas em Kyoto e recebe uma caligrafia de presente de um deles. Além disso, a personagem tem acesso à tradução do diário de Bashô e passa a escrever seu próprio diário, produzindo um texto amador, leigo, mas que se impregna de influências formais da literatura que ela acessa. Haruki

é ilustrador, e para ele “o mundo era aquarelável”. Em *Azul corvo*, a avó de Vanja, ainda que apareça apenas de relance, é uma espécie de artesã e fabrica diversos objetos de sua própria casa. A protagonista ainda cruza com a feira dos índios artesãos, mostrando como, à sua cultura dizimada, restou apenas o espaço turístico miserável de uma feira ambulante de joias, enquanto os objetos artesanais de sua cultura são vendidos como artigos de luxo. Em *Hanói*, David é músico amador, improvisa um dueto inusitado, de violão e trompete, com um velho desconhecido numa praça, dedica-se a ensinar trompete para o filho de sua vizinha, e entende que essa é uma missão da maior importância e também é um leitor leigo. Inclusive, para ele, seu *hobbie* é mais importante que a vida profissional por uma opção deliberada, o que se apresenta logo no início do romance numa discussão em que sua ex-mulher lhe cobra um emprego melhor:

Ele tinha vontade de dizer a Lisa que a leitura daqueles livros não o tornava necessariamente mais apto, em termos práticos. Pelo contrário: era bem possível que alguns daqueles livros tivessem a capacidade de convencer as pessoas de que o mundo era uma grande embromação. Conquistar coisas. Deixar seu carimbo num planeta com sete bilhões de habitantes que continuavam se reproduzindo como se a situação estivesse na verdade muito confortável para todos e as perspectivas fossem ótimas. (LISBOA, 2013a, p. 27).

Nessa discussão, ela joga o trompete de David pela janela e o abandona. Ele recolhe o instrumento e compõe uma música satírica para ela, que imagina tocar num clube de jazz: “a plateia, na penumbra, seria composta por [...] bichos noturnos que amavam o jazz, que amavam os clubes de jazz, e que levavam a vida como podiam fora dali. Pessoas que sabiam, como David, haver poucas coisas na vida mais importantes do que a música” (LISBOA, 2013a, p. 29). David demonstra ainda admiração pela montagem e cuidado de Trung com seu altar budista e, na casa da avó de Alex, todos se comprazem com suas refeições vietnamitas preparadas com o requinte da culinária oriental, sua diversidade de cores e sabores disposta à mesa, que é contrastada com as pizzas congeladas que se come na casa de Alex. Em *Todos os Santos*, Jonas lê sem compromisso, ouve história da música de câmara e estuda sua história. O proclamado direito à arte, maior ou menor, para todos, aparece na descrição dos espaços como momentos de lazer e dignidade nos romances. Em *Adriana Lisboa*, a beleza dos espaços banais, até daqueles que seriam feios, conflui com as concepções do belo na arte, nas figuras do artesão ou do artista-artesão.

Nas descrições da romancista há, primeiramente, uma crítica aos padrões de beleza e sua hierarquização, preocupação que apontamos como inerente à arte desde Platão, passando

pelo modernismo, e que culmina, na arte contemporânea: “no tempo da estetização dos mercados de consumo, [...] a arte contemporânea, por sua vez, está empenhada num vasto processo de ‘desdefinição’” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27), pois “há mais beleza no universo tecnomercantil do que na arte contemporânea, que, de resto, renunciou amplamente ao ideal de beleza clássico” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 52). Assim, quanto ao universo extratextual, a autora valoriza a beleza dos espaços não estetizados: “a desordem acomodada da vida real” do mercado de Trung, em *Hanói*; a papelaria do velho e as calçadas rachadas, a casa de Teresa, até com as marcas da bagunça e da sujeira, em *Um beijo*; o subúrbio de Denver e não as mansões, a violência visual de Santa Fé, em *Azul Corvo*. Os espaços mais estimados pelas personagens ganham um cuidado estético individual. Isso influencia a forma da categoria descritiva de Lisboa, em que elementos “inúteis” à trama, aparecem como ornamentos que compõem uma prosa poética que visa o simples desfrute de seu arranjo verbo-visual, o exercício de um imaginário metafórico ou metonímico, o humor. Nesse sentido, a categoria descritiva ganha outros valores que aqueles depreciados a partir de Lukács. O ornamento em Adriana também assume uma postura ética semelhante à dos ideais do *Art Nouveau* e do *Arts and Crafts*, de beleza gratuita e artesanal frente à alienação da produção em massa. Desacelerar a narrativa passa a ser uma qualidade na ficção de Adriana Lisboa, e parece-nos o alvo de uma segunda crítica, que colocamos em diálogo com Lipovetsky e Serroy. Para esses, os próprios movimentos artísticos do modernismo tiveram seus ideais vendidos ao mercado e “o ideal estético que triunfa é o de uma vida feita de prazeres, de novas sensações, mas simultaneamente temos de dar prova de excelência, de eficiência, de prudência” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 33), cuja consequência é uma existência que “sonhamos voltada para a beleza, e ela é voltada para a competição” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 33). Daí surge o paradoxo pelo qual “consumimos cada vez mais belezas, porém nossa vida não é mais bela [...]. Assim, temos que fazer luto de uma bela utopia, agora que sabemos que é uma ilusão acreditar que ‘a beleza salvará o mundo’” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 33). A solução estética contra a estetização proposta pelos autores é a

[...] de um ideal estético superior, que se pretenda a serviço da riqueza da existência individual, um ideal que privilegie a sensação de si e do mundo, o recentramento no tempo interior e na emoção do momento, a disponibilidade para o inesperado e o instante vivenciado, a fruição das belezas ao alcance da mão, o luxo da lentidão e da contemplação. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 36).

A partir de *Um beijo de colombina* nota-se que as personagens de Adriana Lisboa em geral parecem cultivar esse “luxo da lentidão e da contemplação”. Elas buscam uma conciliação com os espaços que ocupam, para que possam fruir desses, o que em certos casos ocorre de forma consciente e deliberada, como uma postura ética, que é explicitada pelas intervenções valorativas do narrador. Em geral são personagens sem maiores ambições, alheios ao ciclo competitivo da eficiência. Há ainda um apreço pelos momentos de ócio que consideramos idílicos pelo seu caráter de retiro, de repouso e fruição, entre os amigos, família e amantes.

Em *Um beijo*, João está satisfeito com sua posição de professor de latim num seminário, inclusive impressionado que haja para si um lugar no mundo e não aparenta ter maiores angústias quanto a essa posição vulnerável. Ele cita “não quero combater, não quero ser soldado” (LISBOA, 2015, p. 25), aludindo ao poema de Bandeira “Belo Belo [I]”: “Não quero combater, / Não quero ser soldado. // — Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples!” (BANDEIRA, 1986, p. 157). O poema tem funcionalidade metapoética, Bandeira trata de sua própria estética, do que para ele é a definição do belo, acentuada pela repetição. É preciso também considerar a ironia da peripécia metaficcional, a da escritora “real” em seu trabalho oficioso, artesanal, frente à imagem que o mercado faz dela, que busca a felicidade perfeita na tarde à toa da carta de Manuel Bandeira. Os momentos de maior valor para João são as noites no sofá em frente à sacada com Teresa, os finais de semana na casinha de praia de Mangaratiba, as tardes nos bares cariocas, um acampamento nas Agulhas Negras contemplando as estrelas, momentos quase sempre brindados com vinho, cerveja e cachaça. Numa dessas tardes na praia, Teresa comenta com João que seu aluno havia redigido um texto em que escreveu “*meu maior sonho é poder realizá-lo*” (LISBOA, 2015, p. 25, itálico original), ao que ele reflete “e a minha grande ambição de felicidade, ser feliz sem sabê-lo” (LISBOA, 2015, p. 25). Os oito meses que vive com Teresa é todo estruturado como um grande idílio de sua vida pregressa, além do idílio que João afirma viver em sua curta temporada com Marisa:

Estava sendo como um idílio. Naquela tarde, **uma tarde tão sem nada de especial, uma tarde de junho na Lapa, no começo do século XXI.** [...]

O que eu não daria por um beijo de colombina, um beijo que fosse me resgatar do idílio, intervalo, que sabia ser impermanente. Na verdade, o que eu já não tinha dado por um beijo de colombina, e então. [...]

O dicionário dizia que idílio podia significar poema curto, ou poema de tema bucólico, ou mesmo amor delicado, ou ainda devaneio, fantasia. Um idílio, escrevi, navegando entre acepções ao gosto do freguês. À moda da casa. Mas

que me importavam a paisagem, os fogos de artifício, a Glória, a Lapa, a baía, o Santos Dumont e seus aviões, a linha do horizonte? O que eu via era o beco. Um idílio, e também o beco. [...]

O dicionário dizia que beco podia significar ruela, às vezes sem saída, ou dificuldade, ou situação desesperadora.

Cheguei da rua, tinha ido correr. Pelas ruas da Lapa até a pista do Aterro, por entre as colunas do MAM. Aquela estrutura arejada, cheia de vãos, sempre me fazia bem, assim como o enorme gramado de ondas, em dois tons de verde, e as pedras, a vastidão, o mar ali em frente, povoado de barcos, com suas velas e, às vezes, bandeirolas coloridas, o rugido dos aviões que decolavam bem perto, as palmeiras, os paus-mulatos no meio do gramado de ondas. (LISBOA, 2015, p. 132-140, grifo nosso).

João tem o idílio, poema curto ou amor delicado, ainda que impermanente, como o seu grande desejo associado a um ideal de simplicidade, “uma tarde tão sem nada de especial, uma tarde de junho na Lapa, no começo do século XXI” (LISBOA, 2015, p. 132), assim como Bandeira quer “a delícia de poder sentir as coisas mais simples!” (BANDEIRA, 1986, p. 157). O que ele daria por um beijo de colombina, na verdade está se realizando, pois Marisa também atua como alterego de Teresa, o que se revela ao final, pela peripécia. Da mesma forma, Teresa tem um estilo de vida despojado, sustenta-se dando aulas particulares em seu apartamento, para evitar o trânsito e porque não gosta de cumprir rotinas fixas, vive um amor delicado com João. A citação trata ainda do olhar voyeurizado para o espaço, olhar gratuito para a cidade, em sua corrida, alento para o beco em que se encontra.

Em *Rakushisha*, Haruki é ilustrador, conformado com seu salário modesto, mas realizado com seu trabalho artístico, com seu “mundo aquarelável”. Opta pelo transporte público sem maiores problemas após o carro que teve pegar fogo, dados os inconvenientes de manter um veículo. Celina tenta superar o trauma do acidente de seu ex-marido, que levou à morte de sua filha, costurando e bordando bolsas, e posteriormente escrevendo seu diário. O processo de superação consiste em perdoar o ex-marido pelo acidente. Nessa escritura, os momentos de que se recorda com o marido e a filha são todos na praia, no campo, numa lagoa:

Havia uma certa tarde, uma tarde específica, de que Celina sempre se lembrava. [...]

Não tinha nada de mais. Talvez por isso. Uma tarde que se esquivava do rótulo de celebridade. Que não pretendia, não almejava.

Os três e a Lagoa. Celina, Marcos e Alice. Alguns biguás por ali. Gente passando, não muita.

O Rio de Janeiro era só uma cidade reencontrada com seu eixo de torpor. Só uma cidade, sem subtítulos, sem ser capital de nada, nem da beleza, nem da miséria [...] (LISBOA, 2014b, p. 66-67, grifo nosso).

Novamente, o olhar para o espaço é descompromissado, a imagem da tarde sem nada especial praticamente se repete e justamente por isso é estimada por Celina. Ela se recorda do ex-marido pelos objetos mais ínfimos e a princípio despropositados:

As coisas que faziam pensar em Marco.

Duas bolachas de chope: Alchemy Ale, Pints Pub, Denver, Colorado. As anotações rabiscadas no seu imenso calendário do Greenpeace [...].

A árvore da felicidade.

A gaveta onde ele guardava, em pacífica confusão, os cliques de papel, os cartões de visita recebidos aqui e ali [...], maconha dentro de uma latinha, a seda preferida [...].

As coisas contadas por Marco e de que Celina de vez em quando se lembrava [...].

As coisas que Celina já não sabia mais quem tinha comprado. [...]

As coisas que Celina já não sabia mais quem tinha perdido. (LISBOA, 2014b, p. 109-111).

Essa espécie de enumeração ao menos aparentemente aleatória é comum nas descrições de Adriana Lisboa. Em *Azul corvo*, como citamos, ao arrumar as malas sem saber o que escolher para carregar consigo, Vanja descobre que “importante é uma categoria mole. Não se sustenta. [...]” (LISBOA, 2014a, p. 19-20), o que se repete em *Hanói*, com David. Na citação de *Rakushisha* acima, temos o processo do palimpsesto com a poética de Bashô e sua desierarquização do belo, de que trata Paulo Franchetti (1990). No romance, anteriormente ao trecho, são reproduzidos diversos poemas de Bashô com essa característica, e, em seguida, retomados em paráfrases: “as **formas da felicidade**. Uma rã. Um par de brincos” (LISBOA, 2014b, p. 115, grifo nosso). Vislumbramos aqui um diálogo com *Um beijo*, relativo à carta de Bandeira sobre a “felicidade perfeita” nas coisas mais banais. O arranjo linguístico utilizado pelo narrador na citação revelará adiante também um processo de palimpsesto, quando Celina lê *O livro de cabeceira*, de Sei Shonagon, tanto pelo conteúdo, quanto pelo paralelismo sintático: “Sei Shonagon e suas listas: coisas que não podem ser comparadas (verão e inverno. Noite e dia. Chuva e sol). Coisas deprimentes [...]. Coisas odiosas [...]. Coisas raras [...]” (LISBOA, 2014b, p. 132). São demonstrações da aleatoriedade e arbitrariedade das classificações, que fazem eco ao que Jorge Luís Borges já tratara no conto “O idioma analítico de John Wilkins”, cujo núcleo organizador é a subjetividade; no caso de Adriana, por estimar a simplicidade. Assim Celina recorda de sua filha: “as coisas que faziam pensar em Alice nunca eram volumosas, grandiosas, nunca tinha lustre de trama principal. Ao contrário, eram pequenas, medidas com displicência de cotidiano” (LISBOA, 2014b, p. 151). Novamente aí uma intervenção valorativa do narrador, remontando à importância do cotidiano próximo, contiguidade à poética de *Um beijo*.

Em *Azul corvo*, a mãe de Vanja era professora particular de idiomas e, ao se lembrar dela, a protagonista recorda com afeto do seu estilo de vida desleixado, das viagens com os amigos da mãe para sítios do interior do Rio de Janeiro, regadas a música, álcool e maconha, propiciadas pela liberdade de sua “profissão coringa”, como ela a define, de professora de idiomas. Fernando possui uma história mais trágica, é vítima de uma desilusão política, a derrota da luta comunista na Guerrilha do Araguaia. Sem mais ideais, segue uma vida pacata no interior dos Estados Unidos. Ao viajar em busca do pai de Vanja pelas cidades do oeste norte-americano, ele revê velhos amigos, dos tempos que viveu com a mãe da garota, também como um idílio. Aproveita para viver um curto romance, beber cerveja e fumar maconha com uma velha amiga; tem ali seu breve idílio. Em seguida ao relato da viagem, o final do livro traz um breve sumário do que se passou posteriormente. Vanja conta como conheceu seu pai verdadeiro, o que acabou por ter pouca importância, pois viveu com Fernando até ele morrer. Herdou a casa desse e passou a trabalhar na mesma biblioteca. Nunca mais soube de sua tia adotiva. Há ainda seu vizinho da frente, Carlos, um salvadorenho que acompanhava Fernando e Vanja em todos os lugares, inclusive na viagem, ainda na primeira infância. Sua família tem dificuldades para se legalizar nos Estados Unidos, até que a irmã de Carlos se casa com um afortunado na Flórida, para onde se muda toda sua família. Ele, no entanto, muda-se para a casa de Vanja, em frente à sua, onde vive como uma espécie de irmão mais novo órfão, então com dezoito anos. Na viagem em busca do pai, as personagens passam ao largo por diversos locais turísticos, cuja beleza espetacularizada é satirizada por Vanja, como mostramos, que não lhe incitam nenhum interesse; o que importa são os locais próximos às personagens, os hotéis, as casas em que as pessoas comuns vivem. Vanja conta que, sobre o último encontro de Fernando com sua mãe para registrá-la como sua filha “apenas para constar”, separados há quatro anos, ele “ficou hospedado na casa de adobe, que só tinha dois quartos – o meu e o da minha mãe” (LISBOA, 2014a, p. 93). Na viagem, tudo que é “grandioso” é mostrado sumariamente:

Fernando dirigiu muito mais que as seis horas entre uma cidade e outra na autoestrada I-25. Havia neve e gelo na pista.

Ele deixou para trás Trinidad, ex-residência de Bat Masterson e, naqueles dias, capital mundial da mudança de sexo graças às operações realizadas pelo famoso dr. Stanley Biber. Passou pela placa que dizia BEM-VINDO AO NOVO MÉXICO TERRA DE ENCANTAMENTO e viu pelo retrovisor a placa que dizia BEM-VINDO AO COLORIDO COLORADO, as montanhas Sangre de Cristo a oeste. (LISBOA, 2014a, p. 93, caixa alta original).

Essas informações randômicas típicas dos atrativos turísticos pouco importam com seu discurso grandiloquente, em que o próprio provincianismo dessa “grandeza” se revela irônico, “CAPITAL MUNDIAL DOS BALÕES DE AR QUENTE” (LISBOA, 2014a, p. 254, caixa alta original), crítica que se repete no folheto de Albuquerque. Assim como em Lakewood, a dimensão das montanhas contrasta com essa opulência empostada. Esse é o tratamento geral do romance para o turismo, que se evidencia na viagem de Vanja em busca do verdadeiro pai:

[...] Carlos pediu para ver os mapas e ficou exultante ao constatar que antes de chegar a Santa Fé passaríamos por Las Vegas.

Fernando teve que explicar que não era *aquela* Las Vegas e que *aquela* ficava em Nevada e não no Novo México, e Carlos abaixou os olhos para o mapa outra vez, um pouco decepcionado.

Depois, inaugurando mentalmente um improvável capítulo turístico em nossas vidas, sugeriu que no próximo feriado fôssemos até a verdadeira Las Vegas. Ou então até Nova York, uma outra cidade da qual já tinha ouvido falar bastante.

Meia hora depois, tinha adormecido no banco traseiro do Saab [...] (LISBOA, 2014a, p. 196, grifos no original).

O “capítulo turístico” é improvável na vida deles, personagens de classe baixa, em que a viagem tem um objetivo muito mais vital para Vanja. Voltando à viagem de Fernando, em seis horas de estrada, o pequeno parágrafo é a descrição que se tem da mesma, como uma mera passagem, e esse é o tratamento geral do romance, uma certa indiferença que a torna desimportante a grandiloquência provinciana de seus atrativos. Ao contrário, os lugares de parada e repouso, os hotéis, as casas das pessoas em que se hospeda, têm uma descrição mais estimada, apresentados pela *artesanía descriptiva* que faz esse balanceamento entre sumário e cena. Na viagem de Fernando, o que importa para Vanja é o encontro com sua mãe, cuja esperança de que significasse um reatamento não se concretizou: “não sei se quando ele chegou em Albuquerque eu dormia em meu quarto algum sono **de sonhos pequenos, sonhos do tamanho da minha vida**, que cabiam (que cabia) com sobras entre as grades do berço” (LISBOA, 2014a, p. 93, grifo nosso).

Em *Hanói*, como tratamos, a escolha de David por uma vida sem ambições é deliberada, e sua opção é bastante semelhante à de João, que “não queria ser soldado”, tema que se repete: “não queria combater, não queria ser soldado. Até porque não tinha, como não tenho, nunca tive talento para estratégias de guerra [...]. Tratava-se apenas de uma certa inadequação, que de algum modo vinha casada ao meu bom mocismo” (LISBOA, 2015, p. 80). Como tratamos, assim como Bandeira se dizia “poeta menor”, João se via como “pessoa menor”, ao que ele se recorda sem muita certeza de uma leitura sobre um povo

contemporâneo à glória de Atenas que “não faziam guerra, não conheciam a avareza, a inveja, o ciúme, a ganância. Aos inimigos eles se entregavam de braços abertos, sem resistência” (LISBOA, 2015, p. 110). A escolha de David também é deliberada pelo conhecimento, fruto de um aula de história se sua adolescência:

A história da humanidade era coalhada dessas coisas. Conquistadores, torturadores, guerreiros. Esse tinha se transformado no seu principal argumento para ser um não conquistador. Um adolescente que não apostava corridas, estranhamente neutro diante daquela bagunça que lhe dizia ou você perde, ou você ganha – não existe o meio do caminho. (LISBOA, 2013a, p. 164-165).

Essa assertiva conflui com a história das personagens do romance, pois a família de Alex era refugiada da Guerra do Vietnã. A própria Alex, esperança da família para uma ascensão social, sofre as consequências de uma rotina atribulada, trabalhar, estudar e criar um filho. Seu desconforto com essa situação aparece em vários momentos e, quando perde uma aula, o narrador reflete: “ela teria de rever a aula num livro, mas não faltavam livros ao mundo. Faltavam horas de sono ao mundo. Horas de ócio. A dignidade de não fazer nada” (LISBOA, 2013, p. 82). Essa postura consciente de se alhear à competitividade no mundo estetizado, que Lipovetsky e Serroy propõem como alternativa para uma sociedade transtéfica na contemporaneidade, é abordada por outro viés em *Sociedade do cansaço*, de Byung-Chul Han (2015), que explica:

A sociedade disciplinar de Foucault, feita de hospitais, asilos, presídios, quartéis e fábricas, não é mais a sociedade de hoje. Em seu lugar, há muito tempo, entrou uma outra sociedade, a saber, uma sociedade de academias de fitness, prédios de escritórios, bancos, aeroportos, shopping centers e laboratórios de genética. A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais “sujeitos da obediência”, mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos. (HAN, 2015, p. 13).

As personagens de poucas ambições de Adriana Lisboa podem entregar-se à contemplação, o que tratamos em relação ao desfrutar do espaço na ficção. Seu comportamento em geral corrobora essa escolha por uma vida menos acelerada, um modo de vida ao menos relativamente deliberado, não mero conformismo, mas de uma opção. João teve a oportunidade de fazer uma graduação e David é cobrado por sua primeira namorada, que sabe como ele é afeito à leitura, por desperdiçar tal oportunidade para passar as noites tocando jazz. Para Byung-Chul Han (2015), a vida contemplativa

[...] não é um abrir-se passivo que diz sim a tudo que advém e acontece. Ao contrário, ela oferece resistência aos estímulos opressivos, intrusivos. Em vez de expor o olhar aos impulsos exteriores, ela os dirige soberanamente. Enquanto um fazer soberano, que sabe dizer não, é mais ativo que qualquer hiperatividade [...] (HAN, 2015, p. 27).

O filósofo explica que essa postura é a atitude essencial do zen, que conduz a narrativa de *Rakushisha*: “a negatividade do não-para é também um traço essencial da contemplação. Na meditação zen, por exemplo, tenta-se alcançar a negatividade pura do não-para, isto é, o vazio, libertando-se de tudo que aflui e se impõe” (HAN, 2015, p. 30). É nesse sentido que entendemos um viés da profusão da categoria descritiva em Adriana Lisboa como exercício contemplativo gratuito do olhar, imbuído de uma postura ética, a qual faz frente a uma sociedade estetizada, nos termos de Lipovetsky e Serroy (2015), e a uma sociedade do desempenho, nos termos de Han (2015).

Um último aspecto a ser tratado neste capítulo são as formações familiares que se apresentam a partir de *Um beijo*. Na quarta capa do livro, lê-se que “Azul corvo é, em última instância, uma história vibrante e esperançosa sobre como encontramos nossas famílias e onde estabelecemos nosso lar” (QUARTA CAPA, 2015, s.p.). Na verdade, essa crítica pode ser estendida às relações das personagens nos quatro romances a partir de *Um beijo*. Neste, Teresa vive sozinha, sua pequena família é de Brasília, e João também não convive com os pais. Ele dividia um quarto de pensão com um amigo, até conhecer Teresa, quando

[...] fui cuidar da hepatite de Teresa, esse foi o convite que nos fizemos, reciprocamente. Alguma coisa que substituía o tradicional eu te amo e gostaria muito de morar com você [...] e nós dois parecíamos muito felizes. Muito felizes, até. Com fogos de artifício e tapetes no varal de um quintal de artifício. (LISBOA, 2015, p. 34).

Em *Rakushisha*, Celina e Haruki, completos desconhecidos, passam de uma conversa no metro para um café e, uma semana depois, viajam juntos para o Japão. O casal não fica junto, mas dessa temporada conseguem retornar para seus parceiros anteriores. Os dois personagens também vivem sozinhos, com os laços familiares já desfeitos. Haruki, apesar do nome, passa ironicamente pela experiência de viajar ao Japão sem conhecer qualquer coisa de sua cultura ou língua, pois essa herança não lhe foi transmitida, perdeu-se ao longo da dispersão familiar, e ele se considera apenas um brasileiro de olhos puxados.

Em *Azul corvo*, Vanja perdeu a mãe, perde o contato para sempre com a tia adotiva e, apesar de chegar a conhecer seu pai biológico, é com Fernando que ela vive até a morte deste. Ele sempre vivera sozinho, desde a fuga da Guerrilha do Araguaia, sem contato com qualquer

familiar. Carlos, seu vizinho da frente, separa-se da família e passa a morar com Vanja ao final do romance, como um irmão adotivo órfão.

Em *Hanói*, David é descendente de um brasileiro e de uma mexicana migrados para os Estados Unidos, já perdera os pais e vive sozinho sem qualquer contato com parentes. Alex vive sozinha com seu filho, mas ainda se relaciona com a mãe e a avó, mas não há nenhum outro parente nesse núcleo. Ao conhecer Alex, com apenas um ano de sobrevivência devido à sua doença, que também o limita fisicamente, David passa a morar em sua casa. O filho de Alex é fruto de um caso que tivera com Max, um negro, casado, que, ao final do romance, após a morte de David, casa-se com Alex. Quando David sai à rua com Alex e seu filho pela primeira vez, o narrador reflete: “poderiam fazer de conta que eram uma família. Se um deles era quase latino, o outro quase negro e a outra quase asiática, isso apenas apontava para alguma coisa pouco ortodoxa que não dizia respeito a ninguém” (LISBOA, 2013, p. 155).

Em *A família em desordem*, Elizabeth Roudinesco (2003) faz uma longa reflexão sobre as novas formações familiares contemporâneas, numa análise que parte da exigência dos homossexuais de constituírem família legalmente, na virada do milênio:

Os recentes debates sobre o "pacto de solidariedade" (*pacs*) trouxeram à luz uma situação inédita que nem os antropólogos, nem os psicanalistas, nem os filósofos, nem os sociólogos, nem os historiadores tinham realmente imaginado: afinal, por que homossexuais, homens e mulheres, manifestam o desejo de se normalizar, e por que reivindicam o direito ao casamento, à adoção e à procriação medicamente assistida? O que aconteceu então nos últimos trinta anos na sociedade ocidental para que sujeitos qualificados alternadamente de sodomitas, invertidos, perversos ou doentes mentais tenham desejado não apenas serem reconhecidos como cidadãos integrais, mas adotarem a ordem familiar que tanto contribuiu para seu infortúnio? (ROUDINESCO, 2003, p. 6).

Roudinesco passa pela análise de diferentes formações familiares ao longo da história em diferentes culturas, a partir de uma gama de especialidades das ciências humanas: história, filosofia, antropologia, sociologia e psicanálise. Sua perspectiva é interessante para nossa leitura porque ela aborda o assunto como um comportamento social que surpreendeu até os estudiosos das humanidades, fora de uma lógica causalista: o desejo, e conseqüente luta para que esse seja um direito, de constituir novas formações familiares, o que a grosso modo pareceria “conservador”. A autora explica que, ao contrário do que se poderia temer com as conquistas dos homossexuais e feministas, as novas gerações continuam constituindo núcleos familiares das mais diversas maneiras (cf. ROUDINESCO, 2003). Quanto ao futuro da família, a autora salienta, com ironia:

Para aqueles que temem mais uma vez sua destruição ou sua dissolução, objetamos, em contrapartida, que a família contemporânea, horizontal e em "redes", vem se comportando bem e garantindo corretamente a reprodução das gerações. Assim, a legalização do aborto não conduziu ao apocalipse tão anunciado por aqueles que viam seus partidários como assassinos do gênero humano.

Despojado dos ornamentos de sua antiga sacralidade, o casamento, em constante declínio, tornou-se um modo de conjugalidade afetiva pelo qual cônjuges — que às vezes escolhem não ser pais — se protegem dos eventuais atos perniciosos de suas respectivas famílias ou das desordens do mundo exterior. É tardio, reflexivo, festivo ou útil, e frequentemente precedido de um período de união livre, de concubinato ou de experiências múltiplas de vida comum ou solitária. (ROUDINESCO, 2003, p. 90).

Nos romances que temos em foco, de *Um beijo* a *Hanói*, as personagens estão desarraigadas de sua formação familiar original, mas acabam constituindo novas formas de reunião. O laço entre as personagens se efetiva de forma contingente, como que por acaso, sem maiores explicações lógicas. Em *Um beijo*, trata-se de “morar junto” em vez de casar, o desejo hesitante de João: “construir aos poucos alguma coisa que fosse nossa mesmo, minha e dela. Uma casa-casamento? Será que era isso que eu estava querendo?” (LISBOA, 2015, p. 31). A resposta é desencanada: “foi o que acabou acontecendo. [...] Alguma coisa que substituía o tradicional eu te amo e gostaria muito de morar com você [...] e nós dois parecíamos felizes” (LISBOA, 2015, p. 34). Em *Rakushisha*, Haruki e Celina resolvem viajar juntos para Kyoto, para uma temporada de um mês, sem sequer se conhecerem melhor, “sobrevoadam o Atlântico, dez dias depois de terem se conhecido no metrô e sentado para tomar um café” (LISBOA, 2014b, p. 38), numa relação mais próxima da amizade do que amorosa. Em *Azul corvo*, Vanja escolhe viver com Fernando mesmo após conhecer seu pai biológico. Fernando sequer era seu pai adotivo, apenas aceitou que se colocasse seu nome na certidão de nascimento de Vanja, após uma relação já terminada com sua mãe, para que nela constasse um nome paterno. Sem qualquer contato anterior com a personagem, ela crescendo no Brasil e ele vivendo nos Estados Unidos, a aceita em casa aos treze anos e vivem juntos até sua morte. Depois disso, o vizinho da frente, Carlos, passa a morar com Vanja como se fossem irmãos adotivos órfãos. Nesses romances, os laços que acabam se tornando familiares também se constroem por algo mais próximo da amizade. Em *Hanói*, Alex arroga para si, com ares de contestação de direitos individuais, a constituição de uma família: “poderiam fazer de conta que eram uma família. Se um deles era quase latino, o outro quase negro e a outra quase asiática, isso apenas apontava para alguma coisa pouco ortodoxa que não dizia respeito a ninguém” (LISBOA, 2013a, p. 155). “Fazer de conta”, nesse contexto, é ironia,

uma vez que David passará a morar com ela, constituirão efetivamente uma família até em termos legais. Assim, a ortodoxia residiria numa concepção moralista retrógrada, que em imaginário vigiaria e julgaria Alex por sua “falta de ortodoxia”, o que ela repudia com certa ojeriza: sua vida pessoal “não dizia respeito a ninguém”. No cotidiano, Alex se sente importunada por resquícios de convenções sociais atrasadas. Seu filho, Bruno, é fruto de uma relação extraconjugal de Max. Ele não é um pai ausente, mas ainda assim os dois têm receios de uma maior exposição e abertura por suas relações sociais: “o mercado era um terreno minado. Alex não queria que aquelas duas áreas da sua vida se comunicassem [...]. Pediu a Max que telefonasse quando estivesse chegando e ela levaria Bruno para encontrá-lo na esquina” (LISBOA, 2013a, p. 87). Ainda em *Hanói*, Adriana estima o encontro contingente, a simplicidade do acontecimento, remetendo a como David conheceu Alex, no caixa do mercado:

Não precisa ser algo grandioso. Podemos topar com alguém na esquina apenas para que esse alguém nos pergunte a direção da rua tal, onde tem um compromisso importante. Podemos cruzar o caminho do cachorro que para e cheira os nossos sapatos, e paramos para que o cachorro cheire os nossos sapatos e foi um pequeno instante que dividimos sem outro objetivo além de dividi-lo, nós e o cachorro.
Esbarramos, trocamos um olhar, uma palavra, seguimos em frente. E a marca fica, o registro daquele evento na memória de um universo ao qual tudo importa. (LISBOA, 2013a, p. 91).

A partir dessa citação o narrador trata da teoria da relatividade para Alex, como já mostramos, que não aceita a hierarquia entre a grandeza do universo e a pequenez do indivíduo, reflexão também trazida à tona com a morte da mãe de Vanja em *Azul corvo*. A condição socioeconômica das personagens, com suas vidas modestas, seus espaços de circulação e relações sociais restritas, condiciona esses encontros dados pela simples proximidade, às vezes casual, de pessoas que antes eram completos desconhecidos. O zelo com os espaços de vivência passa assim por escolhas bastante materiais, constituem uma relação orgânica. Daí surge a crítica de Adriana à desumanização mercadológica das arquiteturas, sem, contudo, deixar de mostrar suas contradições: sujeitos que vivem numa sociedade de consumo, mas que procuram alternativas dentro dela. A *artesanía descritiva* regula as críticas a essa sociedade, o que tratamos frente à estetização do espaço, a partir de um referente externo, mas não subjugada a ele, e que, mais que isso, interfere no mesmo. Contra essa estetização, cria-se uma estética de outra ordem, que, na relação das personagens com o espaço, valoriza o apreço pelos espaços orgânicos e o olhar que captura o belo no mais ínfimo, não condicionado a uma convenção estética *a priori*. É a *artesanía descritiva* que

molda esse espaço ficcional, com sua poeticidade singular, calibrando descrições longas e sumárias conforme contingências subjetivas, e que induz a olharmos para o espaço referenciável a partir dela.

Durante a escrita desta tese, Adriana Lisboa publicou o livro *Todos os santos*, que em alguns aspectos necessita de uma análise à parte, situação comum a quem estuda uma produção em curso. Tratamos inicialmente de analisar os romances *Um beijo de colombina*, *Rakushisha*, *Azul corvo* e *Hanói*, considerando que o primeiro consolida o que chamamos de *artesanaria descritiva*, já presente em *Sinfonia em branco*, todavia, com menor perspectiva e características distintas. Como apresentamos, o marco de nossa análise tem um aspecto formal, a metaficção, reflexão distanciada objetivamente da autora de sua produção. Mas há ainda o contexto, as personagens dos quatro romances vivem no início do século XXI em grandes cidades, empregadas de classe baixa do setor de serviços, desarraigadas de suas origens familiares, quando muito limitados ao núcleo de pais e filhos.

O que notamos a partir de *Um beijo* é uma predominância de delicadeza e leveza na construção do espaço ficcional, que confluem até para um certo passadismo, oriundo da postura ética de Adriana de propor um realismo que incide sobre a percepção da realidade. Em geral, as personagens optam deliberadamente por uma vida sem maiores ambições, de onde a valorização do idílio, que tratamos como o refúgio para os lugares de repouso tão estimados: a casa de praia em Mangaratiba, em *Um beijo*, a tarde à toa no parque em *Rakushisha*, o estilo de vida meio hippie da mãe de Vanja, suas folgas nos sítios do litoral, o ócio almejado por Alex e as noites em clubes de jazz de David, em *Hanói*. Em *Um beijo*, seguido de *Rakushisha*, como apresentamos, Adriana reflete sobre, e define, valores sublimes, como beleza, amor e felicidade, influência das poéticas de Bandeira e Bashô. Como apresentamos, Tânia Pellegrini trata dos recortes delicados do cotidiano em Adriana nos contos de Adriana (cf. PELLEGRINI, 2007). Karl Eric Schøllhammer faz algo semelhante, mas analisa os contos e os romances desde *Os fios da memória* até *Rakushisha*, e chega a traçar a simplicidade e delicadeza como como um excesso de sua obra em certos contextos (cf. SCHØLLAMER, 2009). Analisando uma citação de *Rakushisha*, ele afirma:

[...] temos um exemplo de um simulacro de simplicidade, permeado por preceitos budistas e figurações de um novo orientalismo, projetando uma imagem do que já não existe mais, do que talvez nunca tenha existido. Mas incorporar a cultura japonesa nessa perspectiva de um lirismo idealizado e anacrônico coloca a narrativa numa situação de resguardo, não se arrisca e não se expõe. [...] Nesse sentido, a escrita de Lisboa se posiciona nesse

equilíbrio difícil entre a redundância do banal e de imagens poéticas já exauridas. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 138-139).

Como apontamos, tratamos a simplicidade também como postura ética da romancista, deliberada e explícita em suas personagens frente aos problemas da contemporaneidade, não como simulacro. Schøllhammer fala de um certo orientalismo, mas entendemos que, pelo palimpsesto, valoriza-se a influência do haicai nas poéticas da vanguarda europeia até o modernismo brasileiro. Assim, esses valores passadistas, “do que já não existe mais” nos parecem interferência sobre a própria contemporaneidade, que tratamos em diálogo com a crítica de Lipovetsky e Serroy ao estetismo e sua proposição de enfrentamento do mesmo pelo tempo subjetivo da contemplação, e também com Han, em sua proposição da filosofia do “não-para”, da vida contemplativa como postura ativa, não recepção passiva aos acontecimentos.

Podemos citar ainda, brevemente, Giorgio Agambem, para quem “a contemporaneidade [...] é uma relação singular com o próprio tempo, que adere a ele e ao mesmo tempo toma distâncias; mais precisamente, *essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo*” (AGAMBEM, 2009, p. 59). Particularmente na história da literatura e da arte, “entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto” (AGAMBEM, 2009, p. 70), e o movimento de retorno à origem, ainda que inalcançável, considera “o presente [...] outra coisa senão a parte de não vivido em todo o vivido” (AGAMBEM, 2009, p. 70). Assim, “ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEM, 2009, p. 70). Podemos ainda aproximar a simplicidade e a delicadeza de Adriana à *leveza* de que trata Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*. O autor se vê num imbróglio com sua própria ficção frente à sua contemporaneidade, mas escolhe:

Nesta conferência, buscarei explicar — tanto para mim quanto para os ouvintes — a razão por que fui levado a considerar a leveza antes um valor que um defeito [...].

Quando iniciei minha atividade literária, o dever de representar nossa época era um imperativo categórico para todo jovem escritor. Cheio de boa vontade, buscava identificar-me com a impiedosa energia que move a história de nosso século, mergulhando em seus acontecimentos coletivos e individuais. Buscava alcançar uma sintonia entre o espetáculo movimentado do mundo, ora dramático ora grotesco, e o ritmo interior picaresco e aventureiro que me levava a escrever. Logo me dei conta de que entre os fatos da vida, que deviam ser minha matéria-prima, e um estilo que eu desejava ágil, impetuoso, cortante, havia uma diferença que eu tinha cada vez mais dificuldade em superar. (CALVINO, 2010, p. 15-16).

Ainda que Calvino tenha apresentado seus ensaios em 1985, visava o próximo milênio e já considerava em sua análise o contexto da revolução da informática (CALVINO, 2010), o que propicia ao menos alguma projeção privilegiada do futuro. Independente disso, o que mais nos importa é sua postura consciente ao escolher a leveza não como alienação de seus problemas contemporâneos, mas como proposta de intervenção no mesmo, tal como enxergamos na escritura de Adriana Lisboa:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... (CALVINO, 2010, p. 19).

Nosso recorte se faz por essa postura a partir de *Um beijo*. Ainda que a dedicação à categoria descritiva já se desenvolvesse em *Sinfonia em branco*, esse romance tem um peso que se projeta nas descrições espaciais, como mostramos em alguns exemplos, tal como no apartamento de Maria Inês como espaço cujo conforto a enclausura ao invés de acolhê-la. Ela carrega consigo a história de uma família formada no interior rural do sudeste, marcada pelo trauma de ter presenciado seu pai abusando de sua irmã, de sua mãe tentando mascarar o fato, de seu casamento infeliz com seu primo por comodidade. O final do romance, em que ocorre a transformação, após matar seu pai, e quando desiste de seu casamento, coincide cronologicamente com o *réveillon* da virada do milênio. Livra-se do peso de uma história trágica e parte para uma “leveza”, como uma redenção para o novo milênio, o que se consolida nos romances seguintes.

Todavia, recentemente o avanço da tendência reacionária do populismo de extrema-direita culminou na eleição de Donald Trump. No Brasil, apesar de muitas análises divergentes, importa-nos que Adriana Lisboa conecta a ascensão da popularidade de Trump como o grande líder mundial do novo reacionarismo com a queda de Dilma Roussef em *Todos os santos*, publicado em 2019. Assim, a delicadeza dos quatro romances que tomamos como centrais dissipa-se em *Todos os santos*, que é tomado por uma tragédia. No entanto, diferentemente de *Sinfonia*, que se liberta do trágico para uma leveza, *Todos os santos* termina sem promessas de redenção⁶. Como mostraremos a seguir, Adriana deixa clara essa dissipação da delicadeza, no contraste do presente da narração com a infância do narrador-

⁶ Concluímos esta tese durante a pandemia da COVID-19, em que os problemas relativos à leveza que se dissipa se agravam.

personagem, em que ainda preserva os traços das descrições de seus romances anteriores. Vanessa descreve a cidade de sua infância nos anos 70, mostrando logo no início da narrativa sua simpatia pela organicidade do movimento das ruas do Rio:

Um dia, no **nosso país — esse que ficou para trás sem que tenhamos conseguido colocar outro no lugar —, o tempo era ainda de delicadeza.** E era Dia de Todos os Santos.

Comum, aquele Dia de Todos os Santos. Um domingo da nossa infância. O sol tostando o Rio de Janeiro. A cidade se queixando do calor que começava, um bom estirão ainda pela frente até as águas do fim do verão. As pessoas em suas casas alongando os músculos, estalando as juntas, podendo se dar uns instantes de preguiça na cama, um pouco mais atentas ao pormenor do amor, à graça do café. Aproveitando um jornal sem pressa, um disco que se punha na vitrola, uma canção que surgia quase como que puxada de dentro do sono.

Lá em casa domingo era dia de feira. Dia de pegar a sacola de compras e ir escolher tomates, couve, aipim, abacaxi, laranjas, flores também, se possível. *Manga graúda no preço da miúda hoje!* Eu e Mauro gostávamos de acompanhar nosso pai à feira. Ele nos deixava comprar um pacote de biscoitos de araruta. Levava duas grandes bolsas de palha, que voltavam pesadas. (LISBOA, 2019, 3%, posição 46 a 50 de 2.159, edição Kindle, grifo nosso).

A tragédia pessoal de sua família, a morte do irmão da protagonista, em sua infância, que se passa nos anos 70 e 80, conflui ao final com a tragédia da ascensão do reacionarismo recente. Vanessa é muito jovem para entender a ditadura e, de qualquer forma, a citação acima data de seus onze anos de idade, em 1981, de maneira que ela vivia o fim dos “anos de chumbo” e já o vislumbre da redemocratização. Por isso a descrição trata dessa delicadeza, explicitada pelo comentário do narrador como pertencente ao passado, semelhante à dos romances que analisamos em sua simpatia pela cidade, pelos espaços vivazes, como a feira. O pai de Vanessa, Jonas, é admirado pela filha por sua humanidade, gentileza e erudição leiga, pois suas leituras e gosto artístico refinados nada tinham a ver com sua profissão. As perdas do pai de Vanessa, e dela própria, apresentam-se no espaço ficcional que vai perdendo sua organicidade, como na descrição de um muro de sua memória:

O Rio de Janeiro, disse Jonas uma vez, num dia particularmente amargo, o **Rio de Janeiro é uma cidade que a gente ama mas que não corresponde.** A frase do meu pai me voltou à memória anos mais tarde, e tentei tirar dela um sentido. **Tentei descobrir como éramos nós dois, o Rio de Janeiro e eu, nesse sentido, o do amor correspondido ou não.** A cidade era um dado na minha vida. Na nossa vida. Não nos perguntávamos se havia amor entre nós e nossos pais, entre nós e nossos irmãos. Verdade?

O Rio de Janeiro me roubou um irmão. Mas de todo modo, André, os flamboyants se incendiavam no verão, aquela exuberância capaz de deixar a pessoa meio tonta. Você sabe, você também se lembra. As andorinhas em

bando. As andorinhas antes faziam ninho nos buracos do muro de pedra daquela casa, na rua da minha infância. Uma vez vimos os meninos metendo um chumaço de jornal em chamas num dos buracos mais baixos. Meu pai estava na portaria do prédio, correu atrás deles feito um doido, descalçou o chinelo e saiu brandindo pela rua. Sai todo mundo daí, se manda! Os meninos correram em disparada. As chineladas teriam sido para valer. Jonas não ia se apiedar de meninos que punham fogo em ninhos de andorinhas. Anos mais tarde, alguém tapou com cimento os buracos entre as pedras, o muro ficou horroroso e as andorinhas tiveram de fazer ninho em outro lugar. Talvez tenha sido melhor assim. (LISBOA, 2019, 14 e 15%, posições 298 a 306 de 2.159, edição Kindle, grifos nossos).

O enredo de *Todos os santos* é a reconstrução difícil da vida da família após a morte do irmão de Vanessa. Todavia, isso acaba se realizando aos poucos, as personagens aproveitam com fascínio os anos 80, Jonas reconstrói uma nova família e Vanessa vive um grande amor. Após se formar em biologia, ela acaba se isolando com o marido na Nova Zelândia, ambos trabalhando como ecologistas, e retorna poucas vezes ao Rio. Ao longo do romance, percebe-se que a história das personagens funciona como uma espécie de alegoria da história do Brasil, da redemocratização à ascensão do reacionarismo. Quando Vanessa precisa passar um bom tempo no Rio de Janeiro, pois seu pai está velho e acamado, o país já está tomado pelos ideais de extrema-direita; assim como o pai, também está se esvaindo. Seu irmão morre no início dos anos 80, é privado de aproveitá-los, não vive a redemocratização. Parece a alegoria de uma democracia frágil, que mal pôde aproveitar seus poucos anos de duração. Jonas, que sofreu para refazer a vida após a morte do filho, já velho vê o Rio com o amargor que citamos. Nesse sentido ele vê também sua paixão pela leitura, pela música de câmara, sua erudição gratuita, esvair-se ao perceber as ruas sendo tomadas pela truculência:

Você já teve vontade de ir embora?, perguntei.
Uma vez, ele disse. Uma vez isso me passou pela cabeça. Eu estava caminhando um pouco, era de manhã, fui até Laranjeiras, passei pelo Parque Guinle. Tem alguns anos, não sei quantos. Você sabe que bem lá em cima, no final de uma ladeira, fica a sede do Bope. Esse dia calhou de eu topar com os policiais que faziam exercício pela manhã, correndo. Eles estavam entoando um grito de guerra: *o interrogatório é muito fácil de fazer, pega o favelado e dá porrada até doer*. (LISBOA, 2019, 78%, posições 1667 a 1671 de 2.159, edição Kindle).

A primeira citação mostra que, apesar da tragédia, com a reconstrução de suas vidas, a família era feliz naquele tempo, havia a exuberância dos flamboyants, as andorinhas fazendo verão. A asseptização do espaço, tampar os buracos do muro, é vista com repúdio, elimina a vivacidade do lugar, e também é um pressentimento. Superada a morte da criança, a cidade apresenta-se vivamente nos anos da infância de Vanessa. Mas a imagem dos moleques

tentando queimar os ninhos exibe uma crueldade gratuita, violência que continuou latente e velada, assim como o país nunca se livrou totalmente das marcas da ditadura. Mais tarde, num ato com maior aparência de civilidade, tapa-se os buracos do muro, extirpando-se a beleza que propiciava a visão das andorinhas. Essa assepsização é vista com maus olhos pela narradora, que a trata com ironia dizendo que talvez fosse mesmo melhor para elas. O pássaro é migratório, o que simboliza que seria melhor mesmo ir para outro lugar. No romance, é o que fazem Vanessa, seu marido, André, e Isabel, irmã dele, que presenciaram a morte da criança. As citações “o Rio de Janeiro é uma cidade que a gente ama mas que não corresponde” e “tentei descobrir como éramos nós dois, o Rio de Janeiro e eu, nesse sentido, o do amor correspondido ou não” (LISBOA, 2019, 14 e 15%, posições 298 a 306 de 2.159, edição Kindle) marcam uma diferença em relação aos romances anteriores. Nestes, Adriana enxergava as contradições da cidade, mas com a *artesanía descriptiva* propunha a leveza do olhar como uma postura de intervenção. Aqui, percebe-se uma cedência dessa capacidade, questiona-se se valeria mesmo a pena investir no que não corresponde.

Assim como a violência da ditadura, a tragédia da família continua latente. Após a morte do irmão, os pais de Vanessa se divorciam, e Jonas casa-se com Lia, mãe de André e Isabel, amigos de Vanessa que estavam na festa de aniversário quando seu irmão morreu afogado na piscina. Numa reunião de adolescentes, Vanessa beija Isabel e é flagrada por André. Após alguns anos, ela e André se apaixonam, moram juntos durante a faculdade de biologia e vão viver como ecologistas na Nova Zelândia. Mas Isabel passa a vida apaixonada por Vanessa, vive em fuga trabalhando com refugiados nas fronteiras dos países mais violentos. Ela reencontra Vanessa no Rio, mais ou menos trinta anos depois, quando essa visita o pai doente, e revela que foi André quem empurrou seu irmão na piscina. Ainda a alegoria: a tragédia familiar parecia ter se encerrado, assim como o reacionarismo, mas havia um problema latente rondando a família. Após a revelação, Vanessa e André se separam, ele vai embora da Nova Zelândia, ao que ela lamenta:

Você gostava de ligar o rádio, quando chegamos aqui há alguns anos. Descobrir as estações locais e tentar entender o sotaque a que não estávamos acostumados. Pela manhã, ligava o rádio enquanto eu fazia o café. Sua estação preferida era a que intercalava notícias ao rock da época da nossa adolescência. Sentávamos à esquina da mesa que pegamos emprestada com John, o velho pintor maōri que em pouco tempo se tornou um bom amigo e nos deu de presente os colares de jade e o belo quadro do pássaro. O quadro que ainda está na parede. Os colares de jade que ainda estão na gaveta da cômoda, no quarto (por que você não levou o seu?). A mesa que ainda está aqui na sala. Que tem manchas de tinta verde em alguns lugares. Você gostava das manchas de tinta verde. Você gostava dos móveis usados. Fico

pensando na vida que tiveram antes de nós, você me disse, uma vez. Fico sempre curioso. Como terá sido essa vida. Quem terá se debruçado sobre essa mesa. Estávamos tomando café da manhã nesse dia. O pão que comprávamos na padaria francesa no centro de Palmy, aos domingos. Eu ouvia você falar e varria as migalhas de pão com a ponta dos dedos e formava um montinho. Quantas migalhas de pão como essas, você disse. E o que será que as pessoas falaram ao redor dessa mesa, será que houve alguma discussão séria? Que bebidas derramaram nela, que papéis assinaram aqui. Será que teve gente que rompeu relações ao redor dessa mesa e nunca mais se viu? John pintava em cima dela, antes, eu disse. É, ele me contou. Você sabia que essa mesa foi o pai dele quem fez? (LISBOA, 2019, 12 a13%, posições 254 a 266 de 2.159, edição Kindle).

A descrição tem todos os elementos estimados por Adriana, a mesa é bela justamente por suas manchas, representa uma organicidade que atravessa gerações. Todavia, aqui, essa delicadeza e simplicidade toda se esvai em decorrência da revelação trágica. As leituras de Tânia Pellegrini e de Karl Eric Schøllhammer sobre a delicadeza em Adriana, assim, tornam-se relativas. Inclusive, o texto deste já havia passado pela publicação de *Sinfonia*, com sua tragicidade, mas deu menos atenção a ele. A própria autora reclama dessa forma genérica com que a crítica trata sua obra: “recuo diante da palavra ‘delicado,’ pois **ela sempre me remete a uma ideia de fragilidade** ou então de superficialidade [...] é possível que por isso a palavra delicadeza seja tão usada pela crítica, quando meu alvo talvez seja a leveza e [...] a sobriedade” (LISBOA, 2016, p. 294, em entrevista, grifo nosso). A assertiva de Adriana novamente indica que sua leveza e simplicidade são uma postura consciente frente aos problemas contemporâneos, não um alheamento. “Delicadeza” ou “leveza” se diluem em *Todos os santos*, as promessas de leveza que *Sinfonia* predizia para o novo milênio se dissiparam. Entendemos que a crítica da literatura contemporânea como as dos textos de Tânia Pellegrini e Schøllhammer, panorâmicas, passam por uma enormidade de publicações, com pouco espaço para o aprofundamento em cada uma. Dificulta ainda o fato dessa produção estar em curso. Todavia, mais do que isso, como tratamos com Leila Perrone Moysés e Antoine Compagnon, crítica e teoria sempre estarão aquém da obra.

CAPÍTULO III

A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO E TEMPO

Neste capítulo tratamos da relação entre espaço e tempo na narrativa, entendendo que, nos quatro livros que trabalhamos, a categoria descritiva do espaço destaca-se em relação à temporal no romance. A opção por um certo passadismo, de que tratamos anteriormente, reflete-se na relativização da importância do tempo como sequência linear. Não se trata apenas da técnica narrativa de fraturar o tempo cronológico, que nada tem de nova, mas das próprias reflexões que a romancista acrescenta sobre o tempo, a serviço de uma postura ética deliberada frente à voragem do tempo na contemporaneidade. A importância dada por Adriana às descrições, que tratamos como olhar voyeurizado para o espaço, constituem uma poética que colocamos em diálogo com a *topofilia* e a *filosofia do repouso*, de Gaston Bachelard. Ainda em relação ao filósofo, propomos que em Adriana a memória se estrutura em blocos espaciais que se justapõem sem a necessidade de um *continuum*. Trazemos ainda um diálogo com “Formas espaciais na literatura moderna”, de Joseph Frank, em relação à tessitura textual que a autora elabora e concluímos com uma reflexão sobre a “leveza”, recorrendo a Gilles Lipovetsky, em *Da leveza: rumo a uma civilização sem peso*.

Retomamos aqui trecho de *Um beijo* já citado, a propósito da *mimesis*, logo no começo do livro, em que João reflete sobre o tempo que vivera com Teresa:

[...] um movimento quase imperceptível em meio ao enorme pensamento do universo (uma vez um físico famoso disse isso, que o universo era feito um enorme pensamento).

E se ganhar e perder Teresa na verdade não mudou quase nada? E se este momento já estava, digamos, predestinado, gravado por aí em algum roteiro celeste? Teresa bossa nova, oito meses e hoje já aprendi a relativizar o tempo. Bobagem achar que o tempo cabe no tempo (LISBOA, 2015, p. 15).

Partimos dessa reflexão sobre a relatividade do tempo para propor uma leitura da baixa acentuação da categoria temporal em Adriana Lisboa, em que o tempo é percebido em sua espacialização, especificamente na forma em que as personagens se relacionam com seu espaço. Em *Um beijo*, a reflexão central do romance está na importância dos oito meses em que João viveu com Teresa, como um idílio em seus 33 anos de vida, pois o que conta é o tempo psicológico: são os oito meses mais importantes de sua vida, que relativizam toda sua história pregressa. Esse tratamento da categoria temporal também é salientado ao se narrar os deslocamentos, em que a passagem do tempo é assimilada pela percepção do espaço na

trajetória, não pelo decorrer das horas. Essa predileção é evidenciada no trecho a seguir, quando, após a morte de Teresa, João decide visitar sua ex-namorada, Marisa:

Sempre gostei de passar por aquelas ruas e avenidas no sábado. De ver, depois da praça da Bandeira, uma Presidente Vargas descaracterizada e ampla demais [...]. Sempre gostei de olhar para os últimos andares dos prédios do Centro da cidade, ou então para as sobrelojas com as janelas fechadas de consultórios dentários, manicures e locadoras de filmes pornográficos. Pensei em ir para a casa de Marisa pelo Centro, mas acabei entrando à direita na Cidade Nova, também gostava dali. Era como uma rachadura na pele do mundo através da qual seria possível colocar a cabeça do lado de fora e respirar. Que me enterrassem no Estácio, ou então que pusessem fogo em mim e depois afundassem as cinzas no esquecimento de uma tarde de sábado ali, na Afonso Cavalcanti [...]. Que as minhas cinzas deslizassem imperceptíveis pelas calçadas, por entre as balas do vendedor que montou sua mesinha na esquina da Laura de Araújo [...]. Olhe para cima e ao redor, para os sobrados que foram estragando, que foram sendo mutilados, em alguns deles você ainda pode ler as datas, bem lá no alto. Foi a nossa cidade, não é mais. Que importam os apart-hotéis no Leblon? Quero de volta esses sobrados. Arrancaram pedaços. Esfolaram. Transfiguraram. E as datas lá em cima choram baixinho. Ouça: 1826... 1854... 1901... (LISBOA, 2015, p. 99-101).

A descrição é longa, na íntegra ocupa três páginas. Em todo o trajeto, a mensuração do tempo faz pela percepção espacial, onde as lentes se demoram em seus enquadramentos, com enfoques ou panoramas. Por isso a escolha do dia, aos sábados, com o comércio fechado, é predileta por João, pois pode prescindir da necessidade de sujeitar-se às exigências do tempo, de chegar no horário ao trabalho ou atrasar o retorno para casa por um congestionamento. Com a cidade adormecida, ele pode entregar-se à sua contemplação sem pressa. Cria-se uma condição ideal para a fruição do olhar voyeurizado e seu verdadeiro apreço por esse espaço. Para o narrador, a beleza se encontra justamente no colorido das ruas, na convivência caótica de construções antigas, modernas e contemporâneas que refletem uma organicidade. O contraste estabelece-se no despreço pela artificialidade dos apart-hotéis do Leblon e seu luxo despudorado. Além do que já tratamos quanto à organicidade dos espaços e sua estetização, podemos notar aqui uma predileção por essas construções envelhecidas, ainda pouco modernizadas, anteriores à expansão urbana desmedida, com seus enormes condomínios de arranha-céus que dominariam a moradia urbana no Rio. A própria Cidade Nova reflete ainda o espírito modernista de grande projeto urbano de bem-estar em moradia, do começo do século, antes da derrocada do projeto modernista, que implicaria no luxo ostentatório dos condomínios isolados e seus átrios de fuga à realidade, como Harvey aponta (cf. HARVEY, 2008).

Considerando a temática do romance, esse apreço é uma nostalgia pelo Rio de Manuel Bandeira, a cidade entre os prédios históricos, os becos da Lapa e a aposta nos ideais modernistas do início do século. O apreço especial pelos casarões antigos nessa cena, uma busca da poeticidade dessas construções anteriores até ao projeto modernista, é ponto de partida para nosso diálogo com a *topofilia* de Gaston Bachelard em *A poética do espaço*. A partir de nossa proposição do palimpsesto, entendemos que o narrador de *Um beijo* busca intercalar o Rio de Manuel Bandeira com o contemporâneo, de onde evoca a nostalgia pelos casarões desfigurados, metáfora de seu amor interrompido por Teresa. A partir disso, propomos um diálogo com dois conceitos de Bachelard, o primeiro relativo à *topofilia* e o segundo relativo à preferência pelo espaço em relação ao tempo. Bachelard assim define sua *topofilia*:

[...] pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do *espaço feliz*. Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *topofilia*. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas e com as diferenças que as nuances poéticas comportam, são *espaços louvados*. Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. (BACHELARD, 2008, p. 19).

Ao mostrar o deterioramento dos sobrados antigos, há uma crítica que parte do espaço referenciável, o abandono geral da administração do Rio de Janeiro. Todavia, no romance, a essa crítica conflui a singularidade do estado de espírito de João, que busca a imagem anacrônica dos casarões antigos como imagens de um espaço feliz. Trata-se dos casarões ainda íntegros na época de Manuel Bandeira e, em seu luto por Teresa, ele quer reviver essas imagens, que inundavam seu imaginário no tempo em que viveu com ela, as imagens do seu tão estimado livro de fotos em sépia. Ao passar por aquelas ruas no final de semana, com essa pausa no fluxo frenético da cidade, João pode observar os detalhes de cada lugar, que no movimento do cotidiano estaria embotado por uma poluição visual disforme. Há o palimpsesto da cidade referenciável, o Rio comporta esse mosaico de estilos, mas há também o do texto, o Rio de Bandeira que João busca reencontrar.

Conforme abordamos, a crítica de Adriana Lisboa não recai apenas da natureza a *priori* das arquiteturas, mas do olhar subjetivo do narrador para sua organicidade, que vê uma poética tanto nos antigos casarões quanto nesse comércio caótico. Partindo disso, nossa leitura de Bachelard não é centrada nas imagens arquetípicas propostas pelo filósofo em seu livro,

mas principalmente por suas ideias mais genéricas a respeito da *topofilia*. Para João, as imagens felizes mostram-se como aquelas que Bachelard considera um espaço vivido com todas as parcialidades da imaginação, a despeito da mensuração do geômetra (cf. BACHELARD, 2008). Para Adriana, é sempre uma organicidade que propicia um olhar estimado para o espaço, que no trecho citado ganha esse aspecto de “imagem feliz”. Considerando a nostalgia de João pelo Rio de Bandeira, esse trecho se aproxima dessa necessidade de vivência do espaço feliz bachelardiano, sobre o qual Constança Marcondes Cesar explica que “a realidade que nos circunda, na medida em que projetamos nela nossa alma, e encantados, a amamos, adquire uma tonalidade estética” (CESAR, 1989, p. 77). Para Bachelard, a casa é a imagem feliz por excelência,

Porque a casa é o nosso “canto no mundo”. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? Os escritores da “casinha humilde” evocam com frequência esse elemento da poética do espaço. (BACHELARD, 2008, p. 24).

Tratamos do apreço de Adriana Lisboa pelos espaços de intimidade, particularmente o da casa. Para Bachelard, a casa é sempre o abrigo de valores essenciais à felicidade:

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. (BACHELARD, 2008, p. 26).

Na citação anterior de *Um beijo*, a admiração do narrador por essas construções antiquadas surge como elemento novo da descrição de Adriana Lisboa, a preferência por esses enormes sobrados em detrimento dos apart-hotéis. Para Bachelard, são essas construções antigas, em que viviam grandes famílias, anteriores à urbanização e seus prédios multiandares, que encerram os valores da alma humana, que o filósofo compara com o porão, o térreo e o sótão (cf. BACHELARD, 2008). Para ele, os pequenos apartamentos de um único piso extirparam esse espaço feliz:

À falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso acrescentar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As casas, ali, já não estão na natureza. As relações da moradia com o espaço tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados. (BACHELARD, 2008, p. 45).

Como vimos, em Adriana Lisboa, no entanto, mesmo os pequenos apartamentos de suas personagens adquirem os valores do espaço feliz, de locais da intimidade, destacando-se como contraponto aos lugares sem organicidade. No caso dos casarões, todavia, esse contraste com os apart-hotéis acentua ainda mais a organicidade, pelo seu próprio valor histórico, pelo tempo de gerações que encerram esses lugares. Luis Alberto Brandão explica que em Bachelard “detecta-se, no regime benfazejo da imaginação espacial, a recusa veemente da modernidade. A *topofilia* – lembrando-se que, para Bachelard, espaço é imagem – exclui, por exemplo, as grandes cidades e as operações maquinicas” (BRANDÃO, 2013, p. 89). Para o crítico, “na concepção de imagem bachelardiana pode-se reconhecer uma espécie benevolente, simpática de anacronismo ou de ingenuidade – a qual, porém, é francamente a-histórica e sobremaneira metafísica” (BRANDÃO, 2013, p. 91). Em Adriana, há uma contextualização histórica e materialidade na apresentação do espaço, pois essas imagens estabelecem uma resistência à artificialização e até deterioração da cidade pela lógica do capitalismo artista. Assim, nos romances da autora o apreço pelos locais de vivência e intimidade apresentam-se como o espaço feliz. Ainda que a fruição destes lugares não seja a-histórica ou metafísica, como em Bachelard, aproxima-se desse pelo seu aspecto de refúgio ao ritmo frenético da vida nas grandes cidades, oriunda modernidade. Podemos tomar tal “ingenuidade” de Bachelard como valor positivo pela sua etimologia, “do lat. *ingenuu*, nascido livre” (NASCENTES, 1955, p. 276), e não como mera inocência ou alienação. Para Hilton Japiassu (1976), a ingenuidade em Bachelard é um valor de resistência e revolução de seu pensamento, pois o filósofo “olha o presente como uma promessa de futuro. Por ser um 'projeto', vive o presente como antecipação do futuro. Uma de suas forças é a ingenuidade. É esta que faz cantar seu próprio futuro” (JAPIASSU, 1976, p. 25). Essa ingenuidade como força assemelha-se à revelação da potência do pequeno na obra da autora (cf. CONDE, 2014).

Se Bachelard repudiava as imagens das grandes cidades modernas, de forma análoga a romancista toma uma postura contra o que ela tem de inorgânico hoje, com a valorização do tempo íntimo do ócio numa sociedade competitiva (cf. LIPOVESTKY; SERROY, 2015), com a filosofia do não-para (cf. HAN, 2015), com o anacronismo como olhar crítico à contemporaneidade (cf. AGAMBEM, 2009) e a escolha da leveza como projeto literário mesmo frente um mundo pesado (cf. CALVINO, 2010). Se as lentes da autora buscam “imagens felizes”, essas assemelham-se ao “desentranhar a poesia do mundo” de Manuel Bandeira, e a um entranhar o mundo de poeticidade com suas descrições.

Trazemos um segundo diálogo com Bachelard, para além dos valores dos espaços de intimidade, que é a maior importância dada à categoria descritiva do espaço que à temporal

nos romances da autora. Em *Azul corvo*, ao descrever Lakewood, Vanja mostra seu desapareço pelo lugar, recém-chegada aos Estados Unidos e sentindo-se alheia a tudo aquilo:

Plana, lisa, seca, tediosa, poeirenta, uniforme, contínua, constante, chata, sem graça: essa seria minha primeira impressão da planície, nos meses por vir. O que existia ali era a ditadura do espaço, uma infinidade de chão para a direita, uma infinidade de montanhas para a esquerda, uma infinidade de céu encapotando tudo (LISBOA, 2014a, p. 30).

A *artesanía descriptiva* opera apresentando de forma sumária esse espaço complexo, dada rejeição inicial da personagem. No caso, a descrição sumária mostra esse caráter opressivo de imposição, com adjetivos diretos e pontuais, “a ditadura do espaço”. Ao descrever a vida de Fernando na Guerrilha do Araguaia, o narrador mostra a intempérie da floresta amazônica também pela opressão da natureza:

[...] caía como só a chuva amazônica sabe cair. Uma chuva mesmo, se esparramando inteiramente na palavra, em cada letra, em todas as ideias preconcebidas que você pudesse ter da chuva, alagando-as, empenando-as, encharcando-as e vazando pelas frestas, mostrando-lhe que se até então você tivesse dado o nome de chuva a qualquer outro fenômeno meteorológico seria preciso repensar. Reconsiderar (LISBOA, 2014a, p. 66).

O espaço é imperativo nos dois trechos. No segundo, é interessante o jogo metalinguístico da imagem e da concepção de chuva com a palavra, ela própria materializada poeticamente, sendo tomada pela chuva. Há aí um jogo claro entre a representação do espaço, sua imagem, e a capacidade de representá-lo verbalmente, uma alusão à arbitrariedade de sua construção ficcional, pelo recurso poético de fundir o signo “chuva” ao seu referente, tornando-o palpável. Para Bachelard, o homem se reconhece plenamente no espaço, e não no tempo, o que ele inclusive propõe como contribuição para uma nova psicologia:

Um psicanalista deveria, pois, atentar para essa simples localização das lembranças. Como indicamos em nossa Introdução, de bom grado daríamos a essa análise auxiliar da psicanálise o nome de topoanálise. A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém tempo comprimido. É essa a função do espaço. (BACHELARD, 2008, p. 28).

A esse respeito, Luis Alberto Brandão explica que a imagem feliz adquire sentidos terapêuticos para o filósofo (BRANDÃO, 2014). Nesse sentido, Harvey explica que, na

modernidade, as artes espaciais prestam-se como interposição à voragem do tempo, trazendo a obra ou construção como algo que resiste à sua corrosão (HARVEY, 2008). É com esse caráter de permanência que Bachelard entende a própria estrutura da memória como sendo espacial:

[...] o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! - não registra a duração concreta, no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. [...] Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização dos espaços da nossa intimidade. (BACHELARD, 2008, p. 29).

Em Adriana Lisboa, essa priorização do espaço em relação à memória apresenta-se na recordação dos lugares de vivência. Em *Um beijo*, João rememora os momentos com Teresa a partir dos detalhes de seu apartamento, da casinha na praia que ambos alugavam, de seu acampamento nas Agulhas Negras; de Marisa, a partir de seu apartamento na Lapa, do contraste entre a Lapa de quando era seu namorado e da Lapa gentrificada em que a reencontra, com seu apartamento reformado. Em *Rakushisha*, Celina relembra do Rio de Janeiro em contraste com Kyoto, suas memórias da filha e do ex-marido são apresentadas primordialmente pelos espaços em que viviam, de quem recorda descrevendo seu objetos pessoais. Em *Azul corvo*, Vanja sempre relembra de sua infância comparando Lakewood ao Rio de Janeiro. Em *Hanói*, o narrador traz as memórias de Alex em relação ao armazém em que trabalhava para Trung, em contraste com o novo restaurante construído no local após sua morte, às tardes na praia com seu filho e, sobre as memórias de David, dos locais que frequentava quando era músico.

Outro recurso comum em Adriana Lisboa são as analepses em forma de sumário dos espaços de vivência lembrados. Cenas dispersas na narrativa, fora de ordem cronológica, são justapostas, tecidas e sintetizadas numa reapresentação que as ressignifica. Em *Um beijo*, ao final do romance, João retoma em sumário os lugares de vivência, confluindo com o Rio Bandeira:

Um idílio, escrevi, navegando entre acepções ao gosto do freguês. À moda da casa. Mas que me importavam a paisagem, os fogos de artifício, a Glória, a Lapa, a baía, o Santos Dumont e seus aviões, a linha do horizonte? O que eu via era o beco. Um idílio e também o beco. (LISBOA, 2015, p. 139).

O idílio se dá porque ele está na casa de sua ex-namorada, Marisa, que o acolheu em seu luto. É uma relação amorosa que a todo tempo lhe vem à mente como passageira, pois não encontrará nela o que viveu com Teresa, ao que o poema de Bandeira, seu beco, ganha uma interpretação negativa. João hesita sobre o olhar poético sobre o beco, se é mesmo possível dali “desentranhar a poesia do mundo”, como aprendeu na convivência com Teresa. Então surge a visão negativa, não poética, do beco, recorrendo ao sentido denotativo da palavra contra sua ressignificação poética conotativa: “o dicionário dizia que beco podia significar ruela, às vezes sem saída, ou dificuldade, ou situação desesperadora” (LISBOA, 2015, p. 139). Logo no começo da narrativa, quando ele adianta por prolepse que Teresa morrera, tenta dar um significado para aquilo escrevendo:

[...] poderia qualquer outra coisa que não fosse sucumbir aos fatos, às causalidades, ao ciclo dos dias que vão envelhecendo simplesmente porque sim? [...] E por isso comecei a reviver as letras maiúsculas e minúsculas, **Tailândia, festa, vestibulandos, prêmios literários, até a papelaria depois de gasolina.** Queria ver se, contando Teresa **no território dela**, alguma luz se acendia. (LISBOA, 2015, p. 24, grifos nossos).

Em analepse sumária, revisita-se o que foi narrado até o presente da narração: João conheceu Teresa em uma festa, em que ela contou sobre seu primeiro prêmio literário, soube da segunda Teresa pelo álbum de fotos na Tailândia, conviveu com os alunos vestibulandos em sua casa e frequentava diariamente a papelaria. E, por prolepse, adianta-se o que será narrado posteriormente, pois esses lugares são retomados ao longo do romance. Adiante na narrativa, no auge da relação amorosa, quando o casal está viajando para seu retiro na praia de Mangaratiba, João reflete:

Você não acha bom saber do futuro?, Teresa me perguntou.
Não respondi de imediato. Eu não estava pensando no futuro. Nem na possibilidade de futuro. Muito pelo contrário: estava capturado pelo presente e sabia que ele escorregava para outro presente, é curioso o fato de o presente ser tudo o que existe e, ao mesmo tempo, não existir. Tempo – ficção pura, como nos melhores filmes ou romances. Um rio que corre, mais nada. (LISBOA, 2015, p. 71-72).

Para ele, esse presente constante parece suspender o tempo. São os momentos mais importantes, narrados com detalhismo e analiticamente, como cena, não como sumário. Ao final do romance, novamente João tenta ressignificar sumariamente sua vivência:

Paremos para pensar. Oito meses, um sujeito que ela conheceu numa festa, mas e daí, todo mundo conhece todo mundo em festas, e daí se eu morei na

casa dela, as pessoas moram mesmo umas nas casas das outras durante a época que dura um beijo longo, um desejo mais ou menos sério, um amor mais ou menos grave, uma dependência mais ou menos explícita, uma conveniência mais ou menos impune, e daí se ela morreu ou não, se cometeu o suicídio ou não, se foi ser feliz ou não, comigo ou com a outra Teresa ou com ninguém? [...]

[...] apenas para me curar da confusão e organizar tudo como naquelas linhas do tempo que minha turma de escola costumava fazer: cada coisa com seu tracinho respectivo, necessariamente depois de alguma outra e antes de uma seguinte. [...]

Mas as coisas, os fatos, seguem suas próprias leis **independentemente de nossas linhas do tempo** [...] (LISBOA, 2015, p. 162-164, grifo nosso).

O tempo percebido em sua espacialização, os lugares de vivência e encontros, é questionado aqui em relação à sua linearidade, que só poderia ser atribuída ficcionalmente. Em *A dialética da duração*, Gaston Bachelard se opõe à premência do tempo e propõe que “a consciência pura irá aparecer-nos como uma potência de espera e de guarda, como uma liberdade e uma vontade de nada fazer” (BACHELARD, 1994, p. 6). Ele se aproxima de *A poética do espaço* no intuito de “suspender o vôo do tempo” (BACHELARD, 2008, p. 28). O filósofo propõe

[...] um exame dos poderes negadores do espírito. Examinamos de imediato essa negação em sua raiz, reconhecendo que o espírito poderia chocar-se com a vida, opor-se a hábitos inveterados, fazer de algum modo o tempo refluir sobre si mesmo para suscitar renovações do ser, retornos a condições iniciais. Por que razão não iríamos considerar as ações negativas e ações positivas do tempo como igualmente importantes? (BACHELARD, 1994, p. 6).

No contexto da leitura de Adriana Lisboa, aproximamos novamente essa proposição de Bachelard à de *A poética do espaço*, sobre o que Luis Alberto Brandão entende se tratar de uma recusa das operações maquínicas da modernidade (cf. BRANDÃO, 2013, p. 89). Ainda, retomamos a postura ética da autora em diálogo com a valorização do ócio (cf. LIPOVESTKY; SERROY, 2015), a filosofia do não-para (cf. HAN, 2015), o anacronismo na contemporaneidade (cf. AGAMBEM, 2009) e a escolha da leveza como projeto literário (cf. CALVINO, 2010). As reflexões de João sobre a relatividade do tempo, que ele projeta sobre a narrativa em forma de prolepse e analepse, levam-nos a uma leitura projetiva ou retroativa sobre a passagem do tempo no romance. Os sumários condensando as cenas, conduzindo o leitor a antever ou retomar a leitura por uma nova perspectiva, consiste num recurso textual em que as cenas, justapostas então em sumário, podem adquirir novos significados. Estabelece-se assim uma tessitura, forma de *artesanía* que conduz o olhar para a narrativa como um todo, pois passado e futuro são presentificados em contraste a uma linearidade

temporal, no sentido da importância que os momentos com Teresa têm para João, seu desejo de suspender o tempo e eternizá-los.

Em *Rakushisha*, Celina busca atualizar sua referência espaço-temporal passo a passo, eliminando o marco zero: “para andar, basta colocar um pé depois do outro” (LISBOA, 2014b, p. 11). Ela precisa superar a perda de sua filha, encontra-se em estado de letargia, e essa metáfora, de suas caminhadas por Kyoto, significa também movimentar-se para uma mudança subjetiva: “um dia Celina se deu conta de que o que mais lhe importava em seu corpo eram os pés. Onde seus pés estivessem no momento estaria sua alma [...]” (LISBOA, 2014b, p. 29). Não há marco referencial no espaço de onde ela deva sair, o marco é ela própria, seu “eu”, que se atualiza a cada passo, e a ela não importa o destino, apenas que caminhe. *Rakushisha* começa sendo narrado em primeira pessoa por Celina, que se vê simplesmente obrigada a andar, sem muito entusiasmo, com uma visão pessimista e entediante do caminho. Ao passar por um homem com um cão labrador, pensa apenas que jamais voltará a vê-los:

Eu me pergunto se a vida por acaso se faz de reencontros. Talvez se faça muito mais de tangentes, de movimentos periféricos, de olhares fugidios que no instante seguinte já se dissiparam. Por que fincar os pés, então? Por que não somente viajar? Mas há uma gravidade de perda conforme homem e cachorro, o guarda-chuva transparente e a capa amarela, vão se afastando, de costas. Tirando os dois, estou sozinha na rua. Passam carros eventuais e passa o ônibus número vinte.

Essa é a verdade da viagem. Eu não sabia.

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feitos a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashô num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar. (LISBOA, 2014b, p. 14).

No capítulo seguinte, a narração passa para a terceira pessoa e, se podemos dialogar com a *topofilia* de Bachelard, essa pertence a esse narrador heterodiegético, que encontra a beleza nesses lugares que Celina visita com receio e limitação à princípio. Essa multiplicidade de olhares e vozes é propiciada pelo discurso indireto livre. Ao longo do romance, a voz autodiegética volta a aparecer no diário que Celina escreve, intercalando-se à do narrador heterodiegético. Assim, a cada novo passeio por Kyoto, a cada novo capítulo de seu diário sobre a viagem, a cada poema de Bashô, a cada evento da biografia do poeta e de seu diário de viagem, Celina estabelece uma nova relação com esse espaço. O imperativo da transformação é o aprendizado da relação de Celina com suas andanças em Kyoto, em que a frase se repete: “a viagem é sempre pela viagem em si. É para ter a estrada outra vez debaixo dos pés” (LISBOA, 2014b, p. 124).

O olhar vislumbrado do narrador heterodiegético deveria ser o olhar de Celina, o qual muda lentamente, passo a passo, mas só passa por uma transformação radical perto do fim da narrativa. Como mostramos, a peripécia se dá quando ela lê um trecho do diário de Bashô, reproduzido no romance, em que o poeta acorda chorando de um sonho com seu discípulo e companheiro de viagens morto. Celina então volta-se para seu próprio diário: “ao despertar, meus olhos estavam secos” (LISBOA, 2014b, p. 176). Trata-se do dia em que sua filha completaria treze anos, seis anos após sua morte. Os últimos dias do diário de Bashô na Rakushisha coincidem com os últimos dias de Celina em Kyoto e, assim como ele sai da cabana e segue viajando, ela também resolve sair do apartamento e enfim visitar a Rakushisha, encontrar o verdadeiro sentido de sua viagem numa semelhança e numa diferença para com Bashô, como tratamos a respeito da *mimesis*: “ao despertar, meus olhos estavam secos e eu sentia só a urgência de obedecer ao movimento como um cão labrador de capa amarela que segue seu dono” (LISBOA, 2014b, p. 178). Após visitar a Rakushisha, Celina aceita enfim perdoar seu ex-marido, supera o trauma do acidente, e sua visão da viagem passa a ser positiva. Para estabelecer essa mudança subjetiva, Adriana utiliza um recurso textual paralelístico, repetir as mesmas frases, mas em outro contexto, com uma visão subjetiva diferente sobre elas, acrescentando novos elementos: “viajar é pela viagem em si. É para ter o caminho embaixo dos pés. Diante da Rakushisha, o campo de arroz enfileira seu verde sob o céu” (LISBOA, 2014b, p. 180). O excerto que citamos anteriormente, do início da narrativa, em que Celina narra em primeira pessoa seu receio durante a viagem é o mesmo que encerra o livro, narrado em terceira pessoa. É como se o olhar do narrador heterodiegético, que erige aos poucos uma paixão por Kyoto, passasse a ser definitivamente o de Celina:

Celina sente a chuva fina que começa a cair enquanto folheia seu diário, enquanto guarda-o com cuidado, e o envelope com a caligrafia dentro da mochila. Enquanto sai da Rakushisha e pega sua bicicleta e olha para o campo de arroz e as montanhas perfiladas no horizonte.

Essa é a verdade da viagem. Eu não sabia.

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feitos a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashô num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar. (LISBOA, 2014b, p. 187).

Esta citação, que finaliza o romance, repete literalmente a reflexão inicial sobre a viagem. Todavia, temos aqui o estranhamento causado pela passagem da narração heterodiegética para a autodiegética de forma brusca, e não capítulo a capítulo como acontece ao longo do romance. Isso estabelece uma tessitura, pode-se olhar novamente para toda a

narrativa confluindo o olhar de Celina em seu diário com o do narrador heterodiegético e sua estima por Kyoto. Como já tratamos no capítulo anterior, a repetição literal de um trecho em outro contexto também se fez entre “ir deixando que a terra de Bashô fosse entrando nele pelos cinco sentidos, se aninhasse em seus pulmões, ficasse impressa em suas digitais, ondulasse em chá verde sobre sua língua” (LISBOA, 2014b, p. 76), quando Celina ainda hesitava em viajar livremente, e “ir deixando que a terra de Bashô chegue pelos cinco sentidos, se aninhe nos pulmões” (LISBOA, 2014b, 183), quando derradeiramente visita a cabana. Tanto pelo recurso à mudança brusca entre os narradores, quanto pela alteração do modo verbal, Adriana utiliza um recurso narrativo e linguístico que leva à revisitação do texto, à ressignificação da passagem por esses lugares. Essa *artesanía* da construção textual incide sobre a percepção da relação espaço-temporal na narrativa.

É importante para a leitura de *Rakushisha* a percepção do tempo entre a narrativa principal, a viagem para Kyoto, e as memórias de Celina de seu casamento rompido pelo acidente do marido e da filha, em que esta morreu, e o tempo que se passou até viajar. Na viagem, o diário de Celina conta cada um dos onze dias cronologicamente. Intercaladamente ao diário, o narrador heterodiegético conta a história de Celina desde o nascimento de sua filha até sua viagem para Kyoto, que dura treze anos. Nesse último, a marcação temporal é vaga e dispersa ao longo do livro, narrada sem linearidade cronológica. Trata-se de uma forma que conflui com o conteúdo para mostrar a dispersão de Celina no tempo. Essa dispersão se subdivide em duas partes, sendo a primeira os sete anos de seu amor por Marcos e pela filha, e a segunda o seu estado de letargia, os seis anos após a morte da menina. Ao narrar a tarde em que Celina e Marcos se encontram pela primeira vez, e que é definitiva para a união entre os dois, o narrador indica essa dispersão: “quantos anos atrás? 13 anos?” (LISBOA, 2014b, p. 45). A percepção do tempo durante sete anos de paixão são narradas como um idílio em que se perdia a noção do tempo. Em diálogo com o conceito de Bachelard da memória dada em blocos espaciais, e não como uma sucessão temporal, Celina guarda para si duas tardes de ócio:

Havia uma certa tarde, uma tarde específica, de que Celina sempre se lembrava. Era como se tivesse ficado decalcada em meio a outras imagens que acatavam pacificamente o esquecimento. Aquela tarde não parecia disposta a se submeter. Não tinha nada demais. Talvez por isso.

Uma tarde que se esquivava do rótulo de celebridade. Que não pretendia, não almejava.

Os três e a Lagoa. Celina, Marco e Alice. Alguns biguás por ali. Gente passando, não muita.

O Rio de Janeiro era só uma cidade reencontrada com seu eixo de torpor. Só uma cidade, sem subtítulos, sem ser capital de nada, nem da beleza, nem da miséria, nem do medo, nem das guerras do narcotráfico, nem do carnaval, só uma cidade momentaneamente apequenada. De máscaras cochilando. São Sebastião sem as flechas. (LISBOA, 2014b, p. 65-66).

A tarde é fixada numa memória intemporal, “decalcada em meio a outras imagens”, e o bloco espacial de que trata Bachelard associa-se à imagem amena de um espaço que o marca, “os três e a Lagoa”, que faz frente ao fluxo frenético do Rio, apequenado.

Celina se recorda de outra tarde: “as formas da felicidade. Desenhos de crianças presos na parede. Ele disse: ficar neste lugar: neste lugar, o Não Fazer Nada. [...] O sexo à tarde, como se as tardes fossem feitas para isso. As tardes para o sexo. Como se não se devessem outra coisa. Como se não” (LISBOA, 2014b, p. 115-116). O “Não Fazer Nada”, com maiúsculas, concluído com “como se não”, uma frase que alude à negatividade por si própria, sem objeto a ser negado, pode ser colocado em diálogo franco com a liberdade do nada fazer, a filosofia do repouso e da negatividade de Bachelard. Celina perde essa liberdade nos seis anos seguintes à tragédia, em que sua letargia não lhe permite ver que o luto se estendeu por seis anos, pois vive um dia de cada vez:

No primeiro dia sem remédios ela sentia como que um soco permanente por dentro, no estômago, um soco de dentro para fora. [...] Disseram-lhe que o tempo ia passar. Garantiram-lhe que sim. Levar os pés pela casa, ou confiar neles, nos próprios pés, talvez isso ajudasse o relógio do primeiro dia sem remédios. Um silêncio de mortos no campo de batalha. Um tom de sangue seco. Braços decepados. Olhos vazados. Nessas ocasiões tudo muda. Todas as proporções. Todos os relógios. Todas as palavras. (LISBOA, 2014b, p. 117-118).

A personagem perde a noção do tempo, mas é simultaneamente devorada por ele, vive um dia após o outro, “um pé depois do outro”. Ela anestesia esse passo a passo com o trabalho:

Os bordados nas bolsas que fazia eram sempre mais ou menos irregulares. Como as próprias bolsas, que também nunca se repetiam. Era de propósito que Celina comprava sempre pouca quantidade de um mesmo tecido. As bolsas se faziam quando se faziam. Instantaneamente: no instante. Não havia planos para elas ou para coisa alguma, não podia haver, Celina não cairia nesse conto do vigário. [...] Ela cortava o pano sem lágrimas nos olhos, refazia o corte necessário de um dia, certo dia, e costurava, e ao costurar recosia os ossos dos pés bem juntos uns dos outros e pregava com botões a alma tão arredia para mantê-la bem rente às solas, e ao bordar contava os pontos, um, dois, dez, trinta, os bordados disfarçavam seus pensamentos. Tudo isso era bom. Até cansar. A noite quieta e cansada.

Trabalhar era bom. Trabalhar ajustava as coisas em suas engrenagens. (LISBOA, 2014b, p. 41-44).

Esses seis anos perdidos em letargia são superados em onze dias, os quais, ainda que contados um a um, marcados no diário, especializam-se na viagem: “um pé depois do outro”. A grande transformação de Celina se dá ao viajar, ao se deslocar para e em Kyoto, e finalmente quando resolve escolher seu próprio caminho e visitar a Rakushisha, no último dia anotado no diário. A transformação se dá justamente pela viagem, com a espacialização do tempo e, textualmente, pode-se retomar o texto e dar um novo significado ao refrão “a viagem é pela viagem em sim” e aprender que “a viagem nos ensina algumas coisas”.

Em *Azul corvo*, a construção do espaço ficcional se faz a princípio por uma rejeição de Vanja para com o espaço estranho. Há também aí uma estranha colocação metaficcional, em que a voz do narrador-personagem Vanja conflui com a do autor, ao afirmar: “mas digamos, para fins narrativos, que tudo tenha começado com ela [a mãe de Vanja]. Treze anos antes” (LISBOA, 2014a, p. 34). Como tratamos, a narrativa relativiza o tempo logo no começo, ao tratar do calendário gregoriano. Ao final, em outra reflexão sobre o tempo, Vanja fala de como não percebera o envelhecimento de seu vizinho da frente, Carlos:

Naquele momento, ele cresceu um pouco mais, confirmando minha teoria de que era assim que as coisas se davam, em surtos, em espasmos, e não numa continuidade aritmética. Todas as metáforas para crescimento – degraus de uma escada, estrada com curvas aqui e ali – eram pura balela. Tudo acontecia mesmo aos trancos, como quando eu estava no avião indo para os Estados Unidos e em algum momento avisaram que era para apertar o cinto porque teria turbulência [...]. Trepidar como se houvesse asfalto roto por baixo, e buracos, como em certos trechos da estrada entre o Rio de Janeiro e a Barra do Jucu.

[...] dependendo da turbulência, quem sabe um dia a gente se deita com quarenta anos, no seguinte acorda com setenta. (LISBOA, 2014a, p. 189).

Há na citação uma reflexão que se opõe à linearidade temporal, à continuidade. Em sua crítica a Bergson, Bachelard entende que

[...] a continuidade psíquica coloca, em nossa opinião, um problema, e parece-nos impossível não reconhecer a necessidade de basear a vida complexa numa pluralidade de durações que não têm nem o mesmo ritmo, nem a mesma solidez de encadeamento, nem o mesmo poder de continuidade. (BACHELARD, 1994, p. 7).

Ainda, Vanja retoma em analepse, condensando num sumário, cenas já apresentadas no romance, distantes cronologicamente, pela memória espacial: a viagem para os Estados Unidos pelo avião, as viagens de férias com sua mãe pela estrada Rio-Barra do Jucu. Mais do

que metáfora, a aproximação é construída por contiguidade. Ao final do romance, quando Vanja descobre que seu pai biológico mora na África, ela retoma boa parte do romance numa analepse sumária:

Que estupidez deixar Copacabana e ir morar num subúrbio de Denver e esperar meses e andar centenas de quilômetros numa porcaria de um carro velho para encontrar uma mulher escondida numa casa nas montanhas do Novo México e então descobrir que meu pai vivia na África[,] [...] num continente que não tinha nada a ver comigo nem com minha mãe nem com a Barra do Jucu, nem com Janis Joplin. Sentí uma raiva colossal de mim mesma pela ideia, pela carta, senti raiva da funcionária da agência dos correios na Ronald de Carvalho [...] (LISBOA, 2014a, p. 233).

A partir dessa retomada, o narrador leva o leitor a construir uma visão global do romance pelos lugares por que Vanja passou, o tempo se espacializa justapondo sumariamente cenas dispersas no texto, fora de ordem cronológica. Com esse recurso, a autora torna fatos passados presentes ao momento da enunciação, o passado como passado rememorado no presente. Vanja tenta alinhar sua trajetória e dar sentido à mesma, o objetivo inabalável de encontrar seu pai, mas ao final do romance a viagem serve também pela viagem em si, como em *Rakushisha*, pois ela faz de Fernando e Carlos sua família.

Em *Hanói*, David recebe no primeiro capítulo o diagnóstico de que lhe resta um ano de vida. O tempo da narrativa principal já está dado. Esse romance é exemplar quanto a essa provável urgência do tempo, pois David não sabe a princípio como aproveitar seu último ano de vida. Ele apenas se demite, saca suas poucas economias e vaga sem rumo por Chicago. É essa nova forma de caminhar que permite a ele perceber o pequeno armazém em que Alex trabalha, em sua vizinhança (mas nunca antes notado), parar na praça para fazer um dueto de jazz com um velho músico, dar aulas de trompete para o filho de sua vizinha, levar Alex para conhecer o circuito das performances de jazz em Chicago. Não há uma corrida contra esse tempo. A ideia de David é apenas deslocar-se, viajar para um lugar muito distante, e Hanói só aparece como possibilidade após conhecer Alex, descendente de vietnamitas. Todavia, essa viagem não se concretiza. Há em *Hanói* uma grande questão sobre o que seria realmente aproveitar o tempo. Ao invés de investir sem hesitar as suas economias numa aventura hedonista, David acaba se entregando a esse cotidiano, fazendo o que sempre gostou em sua própria cidade. Ao dar-se conta do fim, David entrega-se a uma suspensão do tempo ao invés de correr contra ele. Em diálogo com Bachelard, podemos dizer que a diferença na percepção da duração, na mudança do ritmo de sua vida, permite ao protagonista desfrutar dos espaços de seu cotidiano que lhe passavam despercebidos.

Em “A forma espacial na literatura moderna”, Joseph Frank aborda mudanças em poéticas modernas a partir de Ezra Pound e T.S. Eliot, que trazem à literatura o que ele denomina “forma espacial”. Basicamente, tratam-se de recursos que buscam romper a linearidade temporal da ordem sintática para que o texto seja lido como um todo espacial:

[...] a seqüência sintática é abandonada por uma estrutura dependendo da percepção das relações entre grupos de palavras desconexos. Para serem bem compreendidos, esses grupos de palavras devem estar justapostos uns aos outros e serem percebidos simultaneamente; somente quando isso se dá é que podem ser adequadamente entendidos; pois embora eles sigam um ao outro no tempo, seu significado não depende dessa relação temporal. A dificuldade desses poemas, os quais nenhuma quantidade de exegese textual consegue vencer inteiramente, é o conflito interno entre a lógica temporal da linguagem e a lógica espacial implícita na concepção moderna da natureza da poesia.

A forma estética na poesia moderna, portanto, se baseia em uma lógica espacial que demanda uma completa reorientação da atitude do leitor frente à linguagem. Uma vez que a referência primária de qualquer grupo de palavras é algo interno ao próprio poema, a linguagem na poesia moderna é realmente reflexiva: a relação de significação é completada somente pela percepção simultânea no espaço dos grupos de palavras que, quando lidos consecutivamente no tempo, não têm relação compreensível entre si. (FRANK, 2003, p. 230).

Frank explica que essa forma influenciou também a prosa moderna, passando por Flaubert, Joyce e, numa leitura inovadora, até por Proust, considerado o mestre do tempo. Para o autor, a cena da feira de exposições em *Madame Bovary* é o ponto de partida exemplar da espacialidade no romance:

“Tudo devia soar simultaneamente”, escreveu Flaubert mais tarde, comentando essa cena; “devia-se ouvir o berro do gado, os sussurros dos amantes e a retórica das autoridades, tudo ao mesmo tempo”.

Mas como a linguagem procede no tempo, é impossível abordar essa simultaneidade de percepção, exceto pelo rompimento da seqüência temporal. E é exatamente isso o que faz Flaubert: ele dissolve a seqüência, indo e vindo em cortes entre os diversos níveis de ação em um crescendo que vai lentamente acelerando até que – no clímax da cena – as frases chateubriendescas de Rodolfo são lidas quase no mesmo instante que os nomes dos ganhadores dos prêmios de melhor cultura de porcos. (FRANK, 2003, p. 231).

Quanto à forma de Flaubert, apresentamos no primeiro capítulo os efeitos de simultaneidade que Adriana Lisboa constrói com recursos que se aproximam do cubismo. Neste capítulo, mostramos como, com as analepses sumárias, a autora leva o leitor a retomar as cenas dispersas ao longo do romance, justapondo-as, construindo assim um novo significado a partir desse arranjo. Frank considera a linguagem da literatura moderna como

reflexiva, percebida pela simultaneidade espacial das palavras no poema. Em diálogo com a “forma espacial” do crítico, entendemos que, ao retomar as cenas anteriores do romance em analepse, Adriana Lisboa abala a linearidade temporal, trazendo o passado para ser ressignificado no presente da narração.

Frank considera que a forma espacial parte de uma visão histórica não linear:

[...] a história [...] já não é mais vista como uma progressão objetiva e causal no tempo, com diferenças distintamente marcadas entre cada período, mas é sentida como um *continuum* em que as distinções entre passado e presente estão obliteradas. Assim como a dimensão de profundidade foi se esvaecendo das artes plásticas, ela também foi se esvaecendo da história à medida que formava o conteúdo dessas obras: passado e presente são vistos espacialmente, encerrados em uma unidade intemporal. (FRANK, 2003, p. 241).

Para ele, na literatura moderna passa-se de uma visão histórica para uma visão mítica da realidade, pois “é esse mundo intemporal do mito, formando o conteúdo comum da literatura moderna, que encontra sua expressão estética apropriada na forma espacial” (FRANK, 2003, p. 241). Em Adriana Lisboa, não se trata da visão mítica proposta por Frank a respeito dos ideais da modernidade, mas a espacialização do tempo em confronto com uma linearidade temporal recorre a uma artesanaria textual que a corrobora. Dessa forma faz-se frente à voragem do tempo, à sociedade estetizada, nos termos de Lipovetsky e Serroy, atua em diálogo com a filosofia do não-para, nos termos de Han, traz um certo anacronismo como olhar crítico à contemporaneidade em diálogo com Agambem e opta pela leveza como projeto literário mesmo frente um mundo pesado, como propõe Calvino.

Nesse sentido, conforme Luis Alberto Brandão, Bachelard traz as imagens amenas como uma terapêutica frente às frenéticas e imponentes construções da modernidade, que rejeita, que colocamos em diálogo com essa postura ética de Adriana Lisboa (cf. BRANDÃO, 2013). Trazemos uma última citação de *Rakushisha*, exemplar do olhar voyeurizado da autora para o espaço:

As formas da felicidade. [...]
Certa vez um pouco d'água caiu sobre uma superfície oleosa. Arco-íris se puseram a corcovear feito pequeninas minhocas agitadas. Certa vez a água na chaleira começou a ferver, e as bolhas arreventaram suas vidas instantâneas e o vapor subiu ao teto em sua morte úmida. Certa vez Alice levou uma bronca e foi posta de castigo e quando Marco entrou no quarto, minutos depois, ela havia adormecido sobre a cama feita, sobre a colcha com a estampa múltipla de um cão amarelo, um cão de olhos abertos, uma menina de olhos fechados. Certa vez Marco ouviu o coração de Alice palpitando ainda dentro da barriga de Celina, amplificado pelos aparelhos

médicos. Ele intuiu que o mundo tinha um ritmo básico, essencial, primordial. (LISBOA, 2014b, p. 116).

Karl Eric Schøllhammer explica que após o auge do que se chamou de literatura pós-moderna, em que o caos urbano e a esquizofrenia social propiciavam narrativas com personagens dessensibilizadas, a prosa contemporânea leva a finais em que há uma espécie de redenção, mas não pela lógica, mas pelo afeto (cf. SCHØLLHAMER, 2009). Consideramos que em Adriana Lisboa a *artesanía* converge nesse sentido: personagens inseridos no caos das grandes metrópoles, reduzidos à convivência social estreita de sua rotina de empregados de classe baixa, do setor de serviços, desenraizados de laços familiares maiores, terminam por estabelecer novos laços familiares e afeiçoar-se ao seu lugar.

Como tratamos, Adriana Lisboa rejeita a palavra “delicadeza” e propõe “leveza” como projeto de sua escritura (cf. LISBOA, 2016). Karl Eric Schøllhammer afirma, dirigindo-se especificamente a *Rakushisha*, que “na perspectiva de um lirismo idealizado e anacrônico [...] a atenção descritiva da autora nunca se abre a uma verdadeira vulnerabilidade, não se descontrola e nunca se rende à intensidade perturbadora da loucura que um contato com o real implica” (SCHØLLHAMER, 2009, p. 138). Todavia, como propomos, para a autora a leveza é uma postura ética deliberada frente ao real, não uma fuga dele.

Lipovetsky trata a problemática da leveza em *Da leveza: rumo a uma civilização sem peso*. Para ele, o culto da leveza tem seu lado negativo como fuga deliberada dos problemas da realidade contemporânea, pois “as pesadas imposições coletivas deram lugar ao *self-service* generalizado, à volatilidade das relações e dos engajamentos. Essa é a dinâmica social da hipermodernidade que institui o reino de um individualismo de tipo nômade e zapeador” (LIPOVETSKY, 2016, p. 22). Trata-se de uma alienação, pois

A civilização do leve significa tudo, menos viver de forma leve. Pois ainda que as normas sociais vejam seu peso diminuir, a vida parece mais pesada. Desemprego, precariedade, casamentos instáveis, agenda sobrecarregada, riscos sanitários – e podemos nos perguntar o quê, atualmente, não alimenta o sentimento de peso da vida. (LIPOVETSKY, 2016, p. 25).

Todavia, o filósofo considera a leveza também como esforço de uma mudança de postura rumo a um bem-estar:

A industrialização em massa da leveza contribui muito para consolidar o mundo da liberdade democrática, para agenciar um universo mais pacificado, mais aberto, mais individualizado. Quaisquer que sejam seus “vícios”, e não são poucos, a revolução do leve gerou um mundo de bem-estar material, de escolha e de autogoverno. A esse respeito, a civilização do leve representa

uma nova etapa na aventura da modernidade democrática e humanista. (LIPOVETSKY, 2016, p. 31).

Como tratamos, a liberdade individual é importante nos relacionamentos das personagens das personagens de nosso *corpus*, que contrastam com o enredamento em grandes famílias dos romances anteriores. Essa liberdade de escolha, que tem como central os lugares de vivência, é deliberada, apesar dos problemas por que passam as personagens. Retomando o diálogo com Bachelard, que frente à frenesi da modernidade opunha sua *topofilia* e sua *filisofia do repouso*, entendemos que Adriana se opõe frente à de seu tempo, cujas personagens recusam deliberadamente a corrida pelo desempenho. Para Lipovetsky, as propostas contemporâneas de leveza surgem disso: “diante das imposições da urgência e do desempenho, diversas correntes convidam a lutar contra a aceleração frenética da época, a arranjar tempo para viver, a saborear os momentos vividos” (LIPOVETSKY, 2016, p. 70). Assim, apesar da apropriação mercadológica da leveza para a venda de um estilo de vida alienado, *cool*, o filósofo apresenta também suas vantagens (cf. LIPOVETSKY, 2016). Se Lipovetsky e Serroy propõem uma estética contra a estetização, no auge da produção artística e conseqüente mercadologização que a degeneraria, neste livro o primeiro propõe também uma leveza contra a leveza, que não desconsidera os seus paradoxos:

[...] não devemos assimilar a leveza à superficialidade fútil, à facilidade, ao hedonismo dos modos devida. [...] A verdadeira leveza exige, ao contrário, trabalho dedicado, disciplina, coragem para suportar o infortúnio: consiste em saber se impor obrigações bem rígidas e a “dançar nas correntes”. Uma leveza-controle que não é outra que aquela da criação, do “grande estilo”, do espírito livre do “saber alegre”. (LIPOVESTKY, 2016, p. 300).

Nas narrativas de nosso *corpus* estão presentes os temas universais da morte, das perdas, assim como dos problemas sociais e econômicos. Antecipado pelo contexto da virada do milênio e libertação de traumas em *Sinfonia, Um beijo* consolida essa fase da leveza na escritura de Adriana, mas não sem críticas. Como apresenta Schøllhammer, trata-se de uma fase prolífera para as editoras, os museus, as feiras literárias, os autores e artistas em geral (cf. SCHØLLHAMMER, 2009). Mas Adriana desconfia de seu próprio sucesso, com ironia. Em *Um beijo* ela opta não pelas vantagens econômicas da época, superficiais, os quinze minutos de fama, mas faz o elogio da liberdade individual de que trata Lipovetsky (cf. LIPOVETSKY, 2016). Como tratamos, os romances de nosso *corpus* parecem marcar bem essa leveza de sua escritura em contraste com *Sinfonia*. Com a publicação de *Todos os santos* em 2019, que retoma o peso daquele, pode-se inclusive inferir que se trata de uma fase de sua produção em curso. No último romance, o choque da ascensão do reacionarismo prospecta um desalento:

[...] nossos vizinhos se matam quando não estão on-line comprando o novo objeto de que não precisam para substituir o velho objeto de que nunca e tomando precisaram. Sofremos com o embargo. Queremos o sossego de uma tarde comendo biscoitos doces e tomando cerveja, a boca banguela da baía de Guanabara aos nossos pés. [...] Queremos uma existência comum. Um tempo comum. O anonimato, a modéstia. Não o grito de guerra, não o sorriso falso, não o êxodo virtual [...]. Queremos sim, o pote de cerâmica consertado com laca e pó de ouro. Essas lindas cicatrizes que brilham para atestar não a morte, mas a vida, a vida. (LISBOA, 2019, 95%, posição 2040 a 2047 de 2159, edição Kindle).

A narrativa retoma como perdidos os valores dos romances anteriores, que sintetiza nesse trecho seus elementos: a simplicidade de uma tarde de repouso, a convivência pela proximidade com os vizinhos, a liberdade individual do anonimato e da vida modesta, o olhar voyeurizado para a beleza do objeto remendado. Esses são solapados pelo isolamento virtual que diminui a convivência, o embargo entre países que tira a liberdade de viajar, o desejo de grandeza com ares fascistoides de um “grito de guerra” coletivo contra a individualidade e a fetichização do consumismo descartável, que suplanta a organicidade dos objetos que carregam uma história. Ainda que talvez não se trate de uma fase permanente da escritura de Adriana Lisboa, percebe-se que ela faz um apanhado crítico dos valores que a regiam, num olhar sempre atento à sua contemporaneidade. Em *Todos os santos* parece surgir uma impotência da ficção em se propor como um palimpsesto capaz de incidir sobre a realidade, constituindo-a, modificando a percepção de seu peso.

CONCLUSÃO

Os estudos mais recentes sobre o espaço na literatura consideram os problemas de seus antecedentes, que por vezes vieram a tratá-lo como categoria menor, pano de fundo das narrativas, realidade pré-concebida a ser apenas registrada ou *physis* pré-dada a ser imitada. Assim, entendemos que as análises atuais do espaço ficcional renovam-se no próprio acompanhamento da produção literária em curso, ao sondar as novas propostas dos escritores quanto a “um espaço que seja percebido por um sujeito em sua presença no mundo [...]” (SOETHE, 2007, p. 223). Em uma sociedade da plena difusão do audiovisual, descrever espaços na literatura exige uma reformulação que atualize constantemente seus métodos. Consideramos, por exemplo, como o cinema se apropriou da forma narrativa literária, tornando algumas técnicas obsoletas frente à capacidade da câmera de condensar em pouco tempo o que se obtinha com longas descrições. Inversamente, a própria influência do cinema engendrou a proposição de novas formas de narrar que o filme não possibilita.

Nosso estudo buscou os novos valores que Adriana Lisboa traz à descrição no contexto da prosa contemporânea. A autora serve-se da herança de técnicas consideradas “convencionais” e das de influência das vanguardas europeias (cf. PELLEGRINI, 2007, 2018), assim como “da descoberta de novas formas de percepção e, em consequência, de representação artística, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente, por força, inclusive, do desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura” (PELLEGRINI, 2018, p. 17). Somado a esse arranjo, Adriana elabora novas formas, singulares em suas descrições, que se articulam como resposta ética frente a problemas recentes de nossa contemporaneidade, compondo o que chamamos de *artesanía descriptiva*.

A produção de Adriana Lisboa encontra-se em curso, sujeita a mudanças que melhor respondam, ética e esteticamente, a uma contemporaneidade em constante e acelerada transformação. No próprio decorrer de nossa análise, deparamo-nos com a publicação de *Todos os santos*, que traz modificações frente a eventos históricos recentíssimos, diferenciando-o do que consideramos uma fase da autora dedicada à leveza. Isso implica na possibilidade, já vasta, de novos estudos sobre o espaço ficcional na obra da autora. A dinâmica que apresenta Tânia Pellegrini, de um realismo cujo “sentido descritivo inicial [...] aos poucos se expandiu e se modificou” (PELLEGRINI, 2018, p. 17), é um processo contínuo. Assim, analisamos muito breve e antologicamente, adotando como foco a imagem da casa, um diálogo com a categoria descritiva no realismo, a partir do percurso de Tânia Pellegrini: do Realismo e Naturalismo na França e sua incidência em Portugal e no Brasil, passando à

literatura brasileira no pré-modernismo, do século XIX para o XX, pelo modernismo a partir de 1922, pela Ditadura militar, até as produções contemporâneas (cf. PELLEGRINI, 2018).

Em *Germinal*, de Émile Zola, a descrição detalhista busca denunciar as más condições dos proletários:

Distinguiam-se vagamente os quatro imensos corpos de pequenas casas encostadas umas às outras, corpos de caserna ou de hospital, geométricos, paralelos, que separavam as três largas avenidas divididas em jardins iguais. [...]

Em casa dos Maheu, no número dezesseis do segundo grupo de casas, tudo era sossego. O único quarto do primeiro andar estava imerso nas trevas, [...] o ar pesado desse quarto tinha um calor vivo, esse calor rançoso dos dormitórios, que, mesmo asseados, cheiram a gado humano. [...]

Há um momento que se ouviam ruídos do outro lado da parede, na casa vizinha. Essas construções de tijolos, feitas o mais economicamente possível pela companhia, tinham paredes tão finas que a respiração mais delicada as atravessava. As pessoas viviam tão chegadas, de um extremo a outro, que nenhuma parcela de vida íntima se conservava oculta, mesmo para as crianças. (ZOLA, 1979, p. 14-17).

Os detalhes arquitetônicos geometrizados e enumerados, que passam da visão geral da vila dos mineiros ao interior de suas casas, até pelo material de sua construção, com as valorações típicas do pensamento que influencia o Naturalismo, como animalização, constroem um espaço ficcional mapeado, cartográfico, cuja crítica tratamos de Lukács a Antonio Candido. Na literatura portuguesa, em *Os maias*, a descrição inicial da mansão Ramalhete segue essa lógica do mapeamento, indo de cômodo a cômodo, de objeto a objeto, com o intento ético de mostrar o apego ao luxo excessivo que a decadente burguesia de Portugal tem dificuldades em sustentar. Em *O cortiço*, apresenta-se inicialmente a casa de João Romão, com seus pouquíssimos e pobres móveis enumerados, até a formação de seu cortiço, com a mensuração “palmo a palmo” que demonstra a sovina e a cobiça calculista do protagonista, até que o cortiço ganhe vida própria: “e naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco” (AZEVEDO, 1998, p. 16). Neste, como em Zola, é explícita a animalização das classes baixas a partir dos pressupostos científicos do Naturalismo, mas a crítica de Zola é empática e socialista, enquanto Aluísio Azevedo centra-se na covardia de um darwinismo social estereotipado.

Nas três obras encontramos uma apresentação inicial detalhada, mensurada e mapeada. Não se trata de um cenário, pano de fundo, pois a organicidade já se estabelece desde o início.

Todavia, a minúcia busca construir uma impressão realista de totalidade, às vezes à exaustão, como em *Os maias*. Tania Pellegrini explica que no Realismo e no Naturalismo há “uma postura geral (compromisso com a descrição fiel da realidade) – o que sempre contém um viés ideológico – e um método específico (excepcional acuidade na representação)” (PELLEGRINI, 2018, p. 17, grifo original), ainda que se trate de uma “ilusão referencial”, convenção inerente a todos os estilos artísticos (cf. PELLEGRINI, 2018, p. 17). Como tratamos em relação aos realismos e à *mímesis*, a categoria descritiva do espaço parece a mais propícia ao debate, pelo equívoco de se considerá-lo como pré-concebido.

A proposta de Adriana Lisboa vai direto ao ponto, desde o princípio, como projeto literário: frente à impossibilidade de representar o real, a autora põe em questão essa pressuposta função da categoria descritiva. Mas, por tratar de problemas sociais contemporâneos bastante familiares, analisamos a produção de Adriana frente à tradição do realismo, pois, para Tânia Pellegrini, “ainda se pode usar o conceito de realismo em literatura com o sentido de uma tomada de posição diante de novas realidades (postura), expressas justamente na característica especial de observação crítica muito próxima e detalhada do real ou do que é tomado como real (método)” (PELLEGRINI, 2018, p. 39). Para ela, “a arte realista não copia o real, mas pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável” (PELLEGRINI, 2018, p. 44). Por isso relemos a “postura”, de Tânia Pellegrini, como “postura ética”, ao afirmar que Adriana joga com a necessidade de observação arguta de sua contemporaneidade, que leva a uma “reflexão estética”, o seu método. Por isso a *artesanía descriptiva* apresenta muitas vezes descrições longas e detalhistas, como no Realismo e Naturalismo, mas as atualiza como constituinte da realidade contemporânea, propondo um novo olhar não apenas por um ponto de vista inusitado, mas pela incidência do espaço ficcional sobre o referenciável. E o palimpsesto, em *Um beijo de colombina* e *Rakushisha*, mostra a interferência direta de elementos originariamente ficcionais, textos sobre textos, sobre a percepção da realidade referenciável.

Em *Azul corvo*, a descrição inicial de Lakewood é longa, mas parte dos elementos mais inusitados, o foco é a subjetividade do narrador-personagem, não a tentativa de se aproximar da Lakewood real. Temos a minúcia descritiva herdada do Realismo ressignificada, a partir do jogo de lentes sobre elementos da realidade, mas sua montagem no espaço ficcional não se reduz ao rearranjo dos elementos enquadrados nas lentes, pois traz ainda outros elementos de uma visão macro, que inclui diversas fontes, como a consulta à internet, informações aleatórias e reflexões sobre o tempo e espaço, como a relatividade em *Hanói*. Quando há enumeração, não se trata de esgotar o máximo de elementos possíveis do espaço

observado, mas da incidência da subjetividade ao próprio olhar para o real. A presença maciça da metaficção em Adriana, contestada por Karl Eric Schøllhammer porque “não se rende à intensidade perturbadora da loucura que um contato com o real implica” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 138), é essencialmente uma crítica sobre a impossibilidade de acessá-lo, a partir do que valoriza-se mais a possibilidade de interferir nele.

Sobre o pré-modernismo brasileiro, temos a importante e ainda influente contribuição aos estudos do espaço literário de Osman Lins: *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Para além da questão mais abordada em sua obra, a diferença entre espaço e ambientação, interessa-nos mostrar que ele parte da interação entre personagens e seu entorno: “o delineamento do espaço cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta” (LINS, 1976, p. 70), confrontando Massaud Moisés em sua visão de espaço como pano de fundo (cf. LINS, 1976, p. 72). Todavia, Osman Lins ainda recorre a Philippe Hamon e Lukács ao classificar e valorar a descrição. Ele atribui às minúcias da apresentação da casa de campo de Policarpo Quaresma o que chama de *ambientação franca*, que seria mais objetiva por ser narrada em terceira pessoa e, portanto, mais estática, isolada do fluxo narrativo e da interação entre personagens e espaço (cf. LINS, 1976). Entendemos, no entanto, que ainda nessa obra de Lima Barreto perdura uma valorização da verve descritiva do Realismo, pois a habitação do protagonista é “edificada com a desoladora indigência das nossas casas de campo” (BARRETO *apud* LINS, 1976, p. 79). Essa descrição traz a postura crítica central do ficcionista frente ao descaso com a necessária modernização do campo no Brasil, que Policarpo tenta sanar com sua heroicidade quixotesca. Passando a Graciliano Ramos, Osman Lins toma como exemplo as descrições de *São Bernardo* para definir o que chama de *ambientação dissimulada*, pois essas aparecem entremeadas ao fluxo da ação, que ele considera mais valorosa porque “recusando a descrição pura e simples, tece ordenadamente espaço, personagem e ação” (LINS, 1976, p. 85).

Diferentemente de Osman Lins, entendemos que a descrição em geral em *São Bernardo* é extremamente sintética por dois motivos. Primeiro, no contexto da produção do romance de 1930, após as influências que culminaram na Semana de Arte Moderna, Graciliano Ramos está atento às novas formas introduzidas pelas vanguardas e conseqüentemente às novas produções culturais, como o cinema, que o exime da descrição minuciosa, buscando uma narrativa avessa à filmagem. Esse contexto é posto no próprio romance, em que ir ao cinema faz parte do entretenimento das mulheres, menosprezado pelo narrador-personagem, Paulo Honório, como uma distração fantasística. Segundo, Paulo Honório tem uma ambição voraz e, para ele, o espaço é mensurado e qualificado unicamente

pelo lucro que lhe rende. Em sua fazenda, as culturas escolhidas buscam os preços mais altos do mercado, não um planejamento de uso do solo ou o atendimento a alguma política agrária nacional, que ignora. Ele avança sobre as terras vizinhas deslocando as cercas sempre em busca de alguns vinténs a mais na próxima colheita. Os produtores de sua região vivem da capangagem, da grilagem e do suborno aos juízes, rechaçando os topógrafos oficiais. É o contrário do nacionalismo quixotesco de Policarpo Quaresma, que se apega à terra porque vê nela a possibilidade de desenvolvimento do país em seu patriotismo utópico. Nesse sentido, a descrição concisa é um método de Graciliano Ramos que corrobora sua postura ética frente aos desmandos e ao atraso no sertão nordestino e da produção em geral no Brasil. A descrição é concisa e elíptica porque a visão do espaço também o é, entendido e tratado como moeda. Para nossa comparação com Adriana Lisboa, *São Bernardo* é importante porque já começa com uma reflexão metaficcional, sobre como um ignorante das letras escreveria sua própria história. Nessa condição, Paulo Honório mostra-se como um chucro dos valores simbólicos e afetivos em geral, que se reflete num questionamento metaficcional sobre o espaço no romance:

Concluiu-se a construção da casa nova. **Julgo que não preciso descrevê-la.** As partes principais apareceram ou aparecerão; o resto é dispensável e apenas pode interessar aos arquitetos, homens que provavelmente não lerão isto. Ficou tudo confortável e bonito. Naturalmente deixei de dormir em rede. Comprei móveis e diversos objetos que entrei a utilizar com receio, outros que ainda hoje não utilizo, porque não sei para que servem. (RAMOS, 2009, p. 27, grifo nosso).

Tânia Pellegrini explica que o romance da década de 1930 no Brasil significa um retorno ao realismo com a preocupação em mostrar as mazelas do país, as diferenças sociais e regionais e a crítica às elites, que surge com uma tomada de consciência mais profunda e urgente do nosso atraso (PELLEGRINI, 2018). Isso implica numa rejeição aos ideais futuristas da geração de 1922, mas já não passa incólume pelas novas formas estilísticas do modernismo:

As narrativas desse tempo são também um resultado das novas condições de produção e circulação da literatura. Estas se relacionam, de modo indireto, ao modernismo formal, que absorve a assimilação do povo e de sua fala, da mescla com alguns processos estilísticos das vanguardas, elaborados pela geração precedente. (PELLEGRINI, 2018, p. 172).

No romance de 1930, há um ganho em relação ao Realismo e ao Naturalismo do século XIX, em que “o interesse maior é pelo coletivo, a ponto de transformar indivíduos em

meros tipos representativos dos modos sociais do ser e do agir” (PELLEGRINI, 2018, p. 176), enquanto aquele “mostra não apenas o que afeta o coletivo, mas como esse coletivo repercute na vida do indivíduo” (PELLEGRINI, 2018, p. 176). Encontramos uma analogia ao *Mimesis*, de Auerbach, que estabelece uma gradação de proximidade ao real que vai de Sthendal, que trata os indivíduos como tipos sociais, passando por Balzac, que ainda os estratifica, mas os trata com uma maior seriedade objetiva frente à realidade moderna, e culmina em Flaubert, que apesar da crítica à pequena burguesia, leva mais a sério a individualidade dentro de um tipo ou classe (cf. AUERBAHCH, 1971).

Adriana Lisboa trata da individualidade a ponto de conceber uma postura ética deliberada para suas personagens frente aos problemas que vivem. Elas pertencem a uma classe social precarizada, que atua no setor de serviços em grandes centros urbanos, mas em suas escolhas individuais em geral optam por não entrar no jogo da sociedade de competição, desempenho e do consumismo estetizado. Todavia, sua estilística difere da de Graciliano Ramos. Mesmo que ela escreva em plena difusão do audiovisual, sua *artesanía descriptiva* concebe longas descrições, como na tradição do Realismo, combinadas às curtas e elípticas, em refrações muito mais variáveis que a estabilidade rigorosa de um Graciliano Ramos. A *artesanía* consiste na escolha das descrições conforme os afetos das personagens em relação ao espaço, que põe em xeque qualquer conformação ao espaço referenciável. Trata-se não somente de construir uma longa descrição, como em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, porque há uma relação afetiva com o espaço, ou de construí-la elípticamente, como em *São Bernardo*, em que há um desprezo pela terra. Nesses dois romances, a visão está muito próxima da redução estrutural proposta por Antonio Candido, em que “o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (CANDIDO, 2004, p. 10). Em Adriana, ultrapassa-se isso, pois a construção do espaço ficcional busca mais incidir sobre a percepção da realidade do que melhor senti-la. Dilui-se a dualidade entre descrever ou não com minúcias e estabelece-se uma ética de interferência. A *artesanía descriptiva* está nesse jogo de lentes, que enfoca elementos mínimos e banais numa visão macro e, numa panorâmica, vai além do alcance do olhar, mesmo o propiciado pelos recursos tecnológicos. Assim, a extensão e enumeração nas descrições não se sujeitam a uma melhor visão prévia da realidade, mas busca alterá-la.

Tânia Pellegrini entende as refrações do realismo nas décadas de 60 e 70 como resistência ao controle oficial das representações, superlativa pela própria violência dos Anos de Chumbo (PELLEGRINI, 2018). Como tratamos em relação a Byung-Chul Han, Adriana Lisboa faz frente a uma sociedade que não é mais a do “vigiar e punir” foucaultiano, mas do

indivíduo que se torna empresário de si próprio, exigindo-se um desempenho sem qualquer controle externo objetivo (cf. HAN, 2015). Todavia, para Tânia Pellegrini, percebeu-se que os anos posteriores à repressão acabaram por impulsionar a indústria cultural com a imposição da tecnologia na plenitude da sociedade do espetáculo, e a literatura entrou de vez no mercado cultural (cf. PELLEGRINI, 2018). Essa entrada definitiva numa nova ordem econômica do liberalismo globalizado, com o Brasil em plena crise, trará os elementos da violência e do caos urbano que se desenvolverá no realismo contemporâneo, já livre de qualquer esperança utópica de uma grande transformação pela crítica da literatura à realidade, (PELLEGRINI, 2018). Frente a isso, as respostas estéticas se refratarão ainda mais:

[...] esse realismo de outro tipo não será apenas o que reproduz factualmente a experiência; não será um artifício que produz uma ilusão, um efeito do real, ou do mundo que reconhecemos mimeticamente como real. Algumas de suas refrações contemporâneas baseiam-se justamente na inexistência de diferença entre criação e produção, obra e produto, de modo que o primeiro pode ser o último e vice-versa. (PELLEGRINI, 2018, p. 217-218).

Azul corvo é o livro que melhor remete a essa transição, com a personagem Fernando simbolizando a derrocada do ideal socialista da guerrilha no Brasil e, dramaticamente, servindo ao sistema que o oprimiu. Há ainda Carlos, fugindo dos escombros da guerra civil de El Salvador, oriunda da mesma derrocada das disputas ditatoriais na América Central, que a levou à crise do período pós-ditadura. *Hanoi* trata ainda da migração para os Estados Unidos das vítimas da Guerra Fria no Vietnã (a família de Alex) e da crise na América Latina, incluindo a migração de brasileiros nos anos 80 e 90 para trabalhar nos serviços pouco ou nada especializados (a família de David), também fugindo da crise deixada pela ditadura. Fato é que esses migrantes conquistam uma vida material ligeiramente melhor nos Estados Unidos, mas as personagens de Adriana Lisboa não sucumbem à ilusão do consumismo estetizado, nos termos de Lipovetsky e Serroy. Para além de tentar construir uma melhor visão dessa realidade, a *artesanaria descritiva* elabora um espaço ficcional que incide sobre o referencial, não se sujeita às benesses medíocres do acesso ao consumo e conseqüente violência e peso gerados pela privação do mesmo.

No contexto da ficção brasileira contemporânea, a forma como autores retratam grandes metrópole muitas vezes apontam para o seu caráter caótico, opressor e violento, tal como o fazem Luiz Ruffato, Marçal Aquino e Fernando Bonassi. Tratam-na também como local do tédio, do vício e do desencanto, conforme vemos em Marcelo Mirisola e Reinaldo Moraes. Apresentam-na ainda como espaço de conflitos entre diferenças de grupo, de crenças,

de culturas, de etnias e de classes sociais, como o fazem Michel Laub, Rubens Figueiredo e Cristóvão Tezza. Luiz Ruffato traz uma experimentação com o espaço ficcional em “32. Uma copa”, do livro *Eles eram muitos cavalos*, que consiste basicamente na descrição dos objetos dos cômodos do apartamento, exaustivamente enumerados, que termina por mostrar a vida de um casal de classe baixa pautada pela conquista daqueles objetos e reduzida a isso. Rubens Figueiredo, em *Passageiro do fim do dia*, descreve a cidade num continuum metonímico em que “o cenário é apresentado de forma direta” (CHIARELLI, 2015, p. 172), numa viagem urbana de ônibus na volta do trabalho que “nada tem de inusitado, trata-se de mais um momento cotidiano formado por gestos reiterados” (CHIARELLI, 2015, p. 172).

Todavia, em sentido inverso, Adriana busca nas entrelinhas desse caos a beleza, o afeto e a aproximação entre as pessoas, e com a *artesanía descritiva* constrói um espaço ficcional que estima seu lugar. Ainda que nisso haja sombras de romantismo ou passadismo, não o consideramos uma postura ingênua, mas ética, tal como Han propõe a filosofia do “não-para”, e uma ética que ganha forma estética, contra a banalidade da estetização do mundo, nos termos de Lipovetsky e Serroy, além de uma leveza deliberadamente crítica, em diálogo com Calvino e Lipovetsky. Daí a relação de suas personagens com seus espaços em busca do afeto, da visão deslumbrada, dos momentos de repouso e confraternização de um modo de vida baseado na organicidade mesmo frente ao caos das grandes cidades.

Em “A cidade como uma escrita possível”, Regina Dalcastagné lê *Guia afetivo da periferia*, de Marcus Vinícius, *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, *Estação terminal*, de Sacolinha, e *A máquina de revelar destinos não cumpridos*, de Vário Andaraí. Ela vê nesses textos uma “tentativa de reconfiguração da paisagem urbana, quando as pedras da cidade são deslocadas pelo movimento das personagens” (DALCASTAGNÉ, 2015, p. 99). É o que observamos de mais próximo da *artesanía descritiva* de Adriana Lisboa. Mas ainda nesses romances, particularmente pela leitura de Regina Dalcastagné, ainda se trata mais da observação acurada de personagens sensíveis à realidade, e sua busca de compor outra cartografia para a mesma está condicionada à observação e ocupação de espaços alternativos.

Na *artesanía descritiva*, Adriana Lisboa adiciona no espaço ficcional um outro espaço, já ficcional em sua origem, o de Manuel Bandeira e Bashô, em *Um beijo e Rakushisha*. Em *Azul covó*, pelo próprio questionamento metaficcional de Vanja sobre como contar sua história, em que as descrições somam reflexões sobre a mensuração do espaço-tempo, em que a própria subjetividade se impõe e se questiona frente à percepção da realidade. Na relação de Vanja com os objetos, ela reflete sobre a própria dificuldade de selecionar o que é importante. Em *Hanói*, a experiência de David frente à finitude anunciada leva-o a perceber o espaço

também por uma revisão da importância dos objetos ao realizar sua mudança para a casa de Alex. E ela não se sujeita a um reducionismo da teoria da relatividade em seu entendimento vulgarizado, da desimportância de sua vida frente ao cosmos. A própria escolha real do que deve ser focado ou visto panoramicamente, do que se enquadra, parte de um modo de vida deliberado das personagens, implicando na escolha formal das descrições. Assim, a estética contra o estetismo de Adriana Lisboa, mais do que “desentranhar a poesia do mundo”, entranha a poeticidade de suas descrições nos problemas do espaço na contemporaneidade.

Entendemos que Adriana atua hoje nesse jogo com os realismos, remetendo-se à realidade extratextual, mas singularizando-a num espaço ficcional que também incide sobre a mesma. A romancista dirige seu olhar para espaços reconhecíveis do cotidiano e até nomeados, mas, como um pintor impressionista ou como na multifacetação da colagem cubista, constrói uma unidade que é possível apenas no texto. Adriana tem uma visão semelhante à de Roland Barthes em seu *Aula*, de que a literatura não sabe algo, mas sabe sobre algo (cf. BARTHES, 1977). Além disso, seu domínio da metaficção mostra que ela põe em xeque mesmo esse saber.

Faz parte da ética da autora também a preferência pela categoria espacial em relação à do tempo, que se espacializa na apropriação de seu meio para usufruí-lo, na contramão de uma corrida linear e progressiva, de onde deriva a importância dos espaços inúteis, de lazer, do gesto decorativo, do tempo jogado fora com o descanso, pelo modo como ela valora positivamente lugares antiquados, as tardes na praia entre outros momentos de ócio. A simultaneidade em Adriana não aparece como elemento de um frenesi caótico, mas como um olhar vislumbrado para a grandeza do mundo, o desejo voyeurizado de apreensão do espaço, a busca de harmonias e similitudes em pontos distantes, seja no espaço real ou no imaginado. Pode-se dizer que a postura ética das narrativas corresponde à da autora, que é budista, vegetariana e atua numa ONG de auxílio a imigrantes nos Estados Unidos (cf. LISBOA, 2016). Todavia, apenas a título de comparação, Coetzee também é vegetariano e já foi militante político, mas sua visão de mundo é amarga e desiludida. Em *Verão*, este autor funde ficção e biografia e se considera não um vegetariano entusiasta, mas um abstêmio. Há aí uma recusa ascética. No romance, o autor conta como sua militância levou-o à deportação dos Estados Unidos, em contextos bastante repressores. Adriana Lisboa, diferentemente, tem uma visão de mundo que aponta para alguma redenção, daí sua leveza frente aos problemas contemporâneos, considerando-se que a escritura dos romances de nosso *corpus* ocorreu anteriormente ao atual retrocesso dos movimentos de extrema-direita.

O texto de Adriana Lisboa levou-nos à escolha de Lipovetsky e Serroy, Han e Lipovetsky como filósofos da contemporaneidade, pois, tal como a autora, seus livros trazem uma proposta ética de bem viver frente aos problemas atuais, que decorrem do modernismo. Nesse sentido, recorreremos também a Bachelard que, com sua poética do espaço, sua *topofilia* e sua “filosofia do repouso”, já se opunha às imagens frenéticas da modernidade que ele via como sufocante. A forma espacial de Joseph Frank, que o autor entende como derivada do clima cultural de então, inspirou-nos a buscar os recursos textuais utilizados por Adriana Lisboa no clima cultural de hoje. Frente ao caos, suas lentes buscam a poesia da cidade e, transportando-a para a ficção, agrega outros elementos na construção de seus “espaços felizes”, que incidem sobre o espaço referenciável. Daí a importância da *mimesis* de produção e da possibilidade de construção de espaços imaginados na escrita, da literatura como projeção não de uma realidade que é, mas que poderia ser. Em sua leveza deliberada, a autora não está ignorando os problemas atuais, mas propondo uma redenção a frente a esses lugares, por exemplo, preservar a beleza que ainda resta num Rio de Janeiro abandonado pela administração pública ou numa Hanói sufocada pelo turismo desmesurado, antes que sucumbam.

Propomos mais uma contribuição aos estudos do espaço na ficção de Adriana Lisboa, cuja presença incontornável possibilita uma profusão de análises. *Todos os santos* retoma criticamente sua postura anterior e talvez aponte novas formas em seus romances, uma obra em curso e atenta à sua contemporaneidade, abrindo ainda mais seu leque de análises. Inclusive, quanto à migração e às identidades nacionais, eixo principal de seus estudos, o último romance traz-nos uma visão retroativa. Se as personagens de nosso *corpus* descendiam de migrantes que buscaram melhores condições de vida no exterior, ganharam novas nacionalidades, no último romance há uma nova percepção desse movimento. Os protagonistas refugiam-se das grandes cidades no interior da Nova Zelândia, e a irmã de André trabalha no *front* mais violento dos refugiados entre o Oriente Médio e a Europa. O pai da protagonista afirma que teve vontade de fugir do Brasil uma vez, ao ouvir o grito de guerra do BOPE. Ela trata ainda dos embargos entre as nações, das dificuldades de se migrar ou apenas viajar. Com isso, vem o olhar retrospectivo sobre o afeto pelos lugares das personagens “onde quer que estivessem” dos romances anteriores, seja por quais circunstâncias chegaram a eles. Assim, a leveza de suas descrições é tomada por um peso, uma melancolia pelo que se perdeu. O próprio contexto da escritura de *Todos os santos* parece-nos apontar para um novo leque de possibilidades dos estudos sobre o espaço na obra da ficcionista, numa contemporaneidade cada vez mais difícil de se apreender.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Reconciliação extorquida. A propósito da significação atual do realismo crítico de Georg Lukács. In: MACHADO, Carlos E. J. (Org.). *Um capítulo da história da modernidade: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 2016, p. 300-304.
- ADORNO, Theodor. Lukács y el equívoco del realismo. In: LUKÁCS, Georg; ADORNO, Theodor et. al. *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*. Buenos Aires: Lunaria, 2002.
- AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de; BANDEIRA, Manuel (org.). *Rio de Janeiro em prosa & verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad.: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. 2ª ed. Trad.: Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad.: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ARS gratia artis, In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 01 de dez. de 2019. Verbete inserido por Maria Isabel Barbudo, 2009.
- AUERBACH, Erich. Na Mansão de La Mole. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 395-430.
- AZEVEDO, Aluísio de. *O Cortiço*. Porto Alegre-RS: L&PM, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2ªed. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad.: Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAR mais tradicional de Vila Isabel fecha as portas por causa da crise econômica. *Jornal O globo*, sem data. Disponível em <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/videos/t/todos-os-videos/v/bar-mais-tradicional-de-vila-isabel-fecha-as-portas-por-causa-da-crise-economica/5717772/>>. Acesso: 20 jan. 2019.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Univ. de São Paulo, 1977.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BRANDÃO, Luis Alberto. Cultura e espaço na teoria da literatura. *Via atlântica*, São Paulo, n. 8, dez. 2015. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50013>>. Acesso: 10 jan. 2019.

BRECHT, Bertold. Observações sobre um ensaio. In: MACHADO, Carlos E. J. (Org.). *Um capítulo da história da modernidade: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 2016, p. 300-304.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3ª ed. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. Haikai: homenagem à síntese. In: CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1977. 55-62

CAMPOS, Haroldo de. Visualidade e concisão na poesia japonesa. In: CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1977. 63-75.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 8ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre azul, 2004, p. 49-82.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5ª ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre azul, 2011, p. 171-193.

CARVALHO, Sérgio de. Brecht e a polêmica sobre o Expressionismo. *Marx e o Marxismo*. v.3, n.5, jul/dez 2015.

CASAL, Amanda Mendes. Entrevista com Adriana Lisboa. *Revista Belas Infieis*, v. 2, n. 1, p. 213-220, 2013.

CESAR, Constança Marcondes. *Bachelard: poesia e ciência*. São Paulo: Paulinas, 1989.

CHIARELLI, Stefania. Entre o corpo e o livro: *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. In: *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. DALCASTGNÉ, Regina; AZEVEDO, Luciene. (org.). Porto Alegre, RS: Zouk, 2015, p. 171-180.

COETZEE, J. M. *Verão: cenas da vida na província*. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CONDE, Miguel Bezzi. A retórica do verdadeiro em Marcelino Freire. In: RESENDE, Beatriz; FINNAZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). Possibilidades da nova escrita literária no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad.: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DALCASTGNÉ, Regina. A cidade como uma escrita possível. In: *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. DALCASTGNÉ, Regina; AZEVEDO, Luciene. (org.). Porto Alegre, RS: Zouk, 2015, p. 171-180.

DESCRIÇÃO. In: *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Trad.: Marina Appenzeller. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.

EINSTEIN, Albert. *Como vejo o mundo*. Trad.: H. P. de Andrade. 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ESPAÇO. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 01 de dez. de 2019. Verbete inserido por António Lopez, 2009.

FRANCHETTI, Paulo. Introdução. In: FRANCHETTI, Paulo (org). *Haikai: antologia e história*. 4ª ed. rev. Campinas: Unicamp, 2012.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. Trad.: Fábio Fonseca de Melo. REVISTA USP, São Paulo, n.58, p. 225-241, junho/agosto 2003.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 265-284.

GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo*. São Paulo: Ática, 1983, p. 11.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição. In: HAMON, Philippe; HOSSUM-GUYON, François Van e SALLENAVE, Daniele. *Categorias da narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d., p. 56-75.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista da Anpoll*, São Paulo, v. 47, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/166>>. Acesso: 10 jan. 2019.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Trad.: Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 17ª ed. Trad.: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad.: Julio Jeha. Belo Horizont-MG: UFMG, 2000.

IRONIA romântica. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 01 de dez. de 2019. Verbetes inserido por Maria Filomena Morgado.

JAPIASSU, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

JOZEF, Bella. Manuel Bandeira: lirismo e espaço mítico. In: CARVALHO E SILVA, Maximiano de (org.). *Homenagem a Manuel Bandeira, 1968-1988*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1989.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.

LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 Biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sobras*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2ª ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad.: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. *Da leveza: rumo a uma civilização sem peso*. Trad.: Idalina Lopes. Barueri, SP: Manole, 2016.

LISBOA, Adriana. “Adriana Lisboa”. *Jornal Rascunho*, ed. 127, nov. 2011. Disponível em <<http://rascunho.com.br/adriana-lisboa/>>. Acesso: jan. 2019. São Paulo: Manole, 2016.

LISBOA, Adriana. *Hanói*. Rio de Janeiro: Alfaguarra, 2013a.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013b.

LISBOA, Adriana. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014a.

LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Alfaguarra, 2014b.

LISBOA, Adriana. *Um beijo de colombina*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguarra, 2015.

LISBOA, Adriana. “Na pele do outro” – o romance contemporâneo: entrevista com Adriana Lisboa. *Revista de Letras Norte@mentos*. Estudos Literários, Sinop, v. 9, n. 17, p. 285-300, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamentos/article/view/2129>>. Acesso: jan. 2018.

LISBOA, Adriana. *Todos os santos*. Rio de Janeiro: Alfaguarra, 2019. Edição Kindle.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaios sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965, p. 43-94.

MACHADO, Alvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MACHADO, Carlos E. J. (Org.). *Um capítulo da história da modernidade: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 2016.

MARISCANO, Alberto. A trilha errante de Bashô. In.: BASHÔ, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. Trad. Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 1997.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Comentário à tradução de “Amplitude e variedade do modo de escrever realista”, de Bertold Brecht. *Estudos avançados*. 12 (34), 1998.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia dos verbos e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991.

MENEGAZZO, Maria Adélia. A natureza-morta: uma reflexão poética e fotográfica. *Guavira Letras*. Três Lagoas/MS, n. 21, p. 255-269, jul./dez. 2015.

MOREIRA, Angela. Ambiência cotidiana como formadora dos lugares para o lazer e o turismo. *Revista eletrônica mestrado em Administração*, Santos-SP, jul. 2006. Disponível em: <<https://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/artigosa4c1.html?cod=74&bibliografia=1>>. Acesso: 20 jan. 2019.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Falência da crítica: um caso limite: Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad.: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1955.

PAZ, Octavio. Prefácio [sem título]. In.: KEMPF, Roswita; OHNO, Massao (Org.). *O livro dos hai-kais*. Trad.: Olga Savary. São Paulo: Roswita Kempf e Massao Ohno editores, 1980.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119>>. Acesso: 10 jan. 2019.

PELLEGRINI, Tânia. *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Trad.: Sebastião Ochoa Leite. São Paulo: Unesp, 1993.

PINHO, Fabiana de. *Quem faz a Lapa viver “é nós”*: imaginário e gentrificação do bairro das quatro letras. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-RIO. Rio de Janeiro, 2015.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Trad.: João Paulo Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 88ª ed. São Paulo: Record, 2009.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad.: Fúlvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

RESENDE, Dayana. Bar Petisco da Vila fecha as portas depois de mais de quatro décadas de sucesso. *O globo*, Rio de Janeiro, Seção Extra de 08/03/2017, 2017. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/rio/bar-petisco-da-vila-fecha-as-portas-depois-de-mais-de-quatro-decadas-de-sucesso-21028839.html>>. Acesso: 20 jan. 2019.

ROUDINESCO, Elizabeth. *A família em desordem*. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

SANTOS, Vicente S. M. A cidade do Rio de Janeiro no IV centenário em algumas páginas literárias. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 28, n.1, p. 132-143, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/595/0>>. Acesso em: jan. 2020.

SOETHE, Paul Asthor. Espaço literário: percepção e perspectiva. *Aletria*, Belo Horizonte-MG, v. 15, p. 221-229, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: jan. 2017.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

VILLAÇA, Alcides. O resgate íntimo de Manuel Bandeira. In: LOPEZ, Telê Porto (Org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 29-32.

ZOLA, Émile. *Germinal*. Trad.: Francisco Bittencourt. São Paulo: Abril Cultural, 1979.