



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS I
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS

POLIANA PEREIRA DANTAS

**NARRATIVAS DE INVENÇÃO E RELEITURAS LITERÁRIAS NA
OBRA DE ADELICE SOUZA**

Salvador
2016

POLIANA PEREIRA DANTAS

**NARRATIVAS DE INVENÇÃO E RELEITURAS LITERÁRIAS NA
OBRA DE ADELICE SOUZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens, do Departamento de Ciências Humanas, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB Campus I, como requisito parcial obrigatório para obtenção do grau de Mestre em Estudo de Linguagens, na área de concentração: Leitura, Literatura e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Magalhães

Salvador
2016

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB
Bibliotecária: Ivonilda Brito Silva Peixoto – CRB: 5/626

Dantas, Poliana Pereira

Narrativas de invenção e releituras literárias na obra de Adelize Souza / Poliana Pereira Dantas. – Salvador, 2016.

94f.

Orientador: Carlos Augusto Magalhães

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus I. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem. 2016.

Contém referências

1. Literatura 2. Souza, Adelize – Crítica e interpretação. 3. Mitologia. 4. Morte na literatura. I. Magalhães, Carlos Augusto. II. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus I.

CDD: 800

TERMO DE APROVAÇÃO

NARRATIVAS DE INVENÇÃO E RELEITURAS LITERÁRIAS NA OBRA DE ADELICE SOUZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens, do Departamento de Ciências Humanas, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB Campus I, como requisito parcial obrigatório para obtenção do grau de Mestre em Estudo de Linguagens, na área de concentração: Leitura, Literatura e Identidades.

Aprovada no dia 29.04.2016

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Carlos Augusto Magalhães – Orientador
Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Professora Dra. Luciana Sacramento Moreno Gonçalves
Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Professora Dra. Maria de Fátima Maia Ribeiro
Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura
Universidade Federal da Bahia - UFBA

À memória de Paulino Alves Dantas, meu amado avô, que pouco conhecia das letras, mas acreditava, na força transmitida pelas palavras.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu supremo Criador, que, durante esta jornada, me nutriu de proteção e forças para conseguir concretizar este ciclo.

Ao professor Dr. Carlos Augusto Magalhães, meu orientador, pela paciência, pelo aprendizado, pelo olhar preciso e minucioso, com sugestões e indicações para moldar a minha pesquisa e pela oportunidade de poder vivenciar outras experiências através do PROCAD, na Cidade do Rio de Janeiro.

Às professoras Dras. Elisabeth Lima Gonzaga e Maria de Fátima Maia Ribeiro, pelas contribuições, apontando sugestões precisas e enriquecedoras para a pesquisa no exame de qualificação. E à professora Dra. Luciana Sacramento Moreno Gonçalves, por ter aceitado participar da finalização deste processo.

Ao Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (PROCAD), pela concessão da bolsa de mestrado sanduíche em março de 2015, que possibilitou aquisição de conhecimentos e troca de saberes na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO) e outras IES na Cidade do Rio de Janeiro.

Às professoras Dras. Márcia Rios e Eneida Leal Cunha e o Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, pelas orientações, durante a missão de estudo na PUC-Rio.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pela concessão da bolsa de estudo que possibilitou a produção deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens – PPGEL, pelas experiências enriquecedoras proporcionadas no decorrer do curso.

A Camila, Danilo e Geysa, funcionários da secretaria do PPGEL, pela disponibilidade e eficiência com que desenvolvem seus trabalhos.

À minha família, meus pais, Ana Maria Pereira Dantas e Aloisio Alves Dantas, meu irmão Luciano Pereira Dantas, minhas primas Carla, Grazielle, Fabiana e Narjara pelo amor, proteção, confiança e apoio nas minhas escolhas.

Ao meu companheiro, Odílio da Silva Santos, meu porto seguro, sempre ao meu lado, paciente e atento as minhas angustias e preocupações. Sempre iluminando os meus dias com incentivos e apoio incondicional em todos os momentos dessa caminhada.

As minhas amigas Eurides Ferreira, Marta Luana, Viviane Coelho, Fábila Luz, Narjara Suênia, Sandra Maria e Rosângela pelo carinho e incentivo de sempre.

Aos meus colegas de mestrado, Ana Bárbara, Ana Cristina, Eliana Sales, Érica dos Anjos, Fernanda Oliveira, Marcelo Caló, Milena Tanure, Patrícia Rosendo e Shirlene Almeida, pelas intermináveis conversas sobre a pesquisa, pelos momentos de angústia e, também, de descontração compartilhados, além do apoio sempre presente nesta jornada.

Aos professores do *Campus* VI da UNEB, em especial, as Dras. Rita Aparecida Coelho Santos, Zoraide Portela Silva e Edilson Miranda que contribuíram para o despertar pelo gosto dos estudos literários.

Aos meus ex-colegas do curso de graduação em Letras Vernáculas da UNEB, na cidade de Caetité, especialmente a minha inesquecível equipe, Elivana Borges, Elisa Gracielle Cardoso, Graciela Machado, Geisa Sacramento e Gislene, pela amizade, confiança e incentivo.

À escritora Adelice Souza, pelo encontro com a sua obra, pelas boas vibrações, pelo carinho e atenção nos momentos requisitados.

Agradeço a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para o resultado da pesquisa.

RESUMO

A presente dissertação se propõe elaborar um estudo da obra literária da escritora baiana Adelize Souza, partindo da investigação sobre como o repertório de leituras da autora reverbera em suas narrativas. Tendo em vista esse objetivo, buscaram-se verificar as estratégias textuais que comporiam efeitos estéticos nas histórias. Para tanto, situaram-se algumas leituras ressignificadas por Adelize Souza, as quais foram identificadas através de certos elementos das produções narrativas. Tomando como foco o processo de elaboração estética, são abordadas: a relação dialógica com a mitologia grega e com a obra do escritor João Guimarães Rosa; a manifestação do insólito como efeito estético, e, também, a presença da morte nas tramas estudadas. Como *corpus* de pesquisa, foram selecionadas quinze narrativas curtas que compõem as antologias *As camas e os cães* (2001), *Caramujos Zumbis* (2003), *Para uma certa Nina* (2009), *Mais trinta mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005) e também o romance *O homem que sabia a hora de morrer* (2012). Foram tomados, como referências teóricas para a compreensão da teoria da recepção e do efeito estético, os estudos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Nas discussões sobre os mecanismos intertextuais e sobre a mitologia grega, recorreu-se a Julia Kristeva e José Luiz Fiorin, Junito de Souza Brandão e Ana Maria Lisboa de Mello. Para argumentar sobre as colocações do insólito, foram analisadas reflexões de Lenira Covizzi, Sigmund Freud e Otto Rank. E, para sustentar as discussões sobre a temática da morte, serviram de base os estudos propostos por Maurice Blanchot, Émile Durkheim, Jean-Pierre Vernant e Lélia Parreira Duarte.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Adelize Souza; Mitologia; Insólito; Morte.

ABSTRACT

This dissertation proposes to conduct a study of the literary work of the writer from Bahia Adélice Souza, starting research on how the readings of repertoire the author reverberates in her narratives. In view of this goal, they sought to verify, which textual strategies that would make aesthetic effects in the stories. So were some readings resignified by Adélice Souza, which were identified by certain elements of the narrative productions. Focusing on the process of aesthetic development, it is addressed the dialogic relationship with Greek mythology and with the writer João Guimarães Rosa work; the manifestation of unusual like aesthetic effect and also the presence of death in the plots studied. As a research corpus, fifteen short stories were selected to make up the anthologies. *As camas e os cães* (2001), *Caramujos zumbis* (2003), *Para uma certa Nina* (2009), *Mais trinta mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005) e também o romance *O homem que sabia a hora de morrer* (2012). It was taken as theoretical reference for understanding the reception theory and aesthetic effect studies by Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser. In discussions about the intertextual mechanisms and on greek mythology appealed to Julia Kristeva, José Luiz Fiorin, Junito de Souza Brandão and Ana Maria Lisboa de Mello. To argue about the unusual placements were analyzed reflections of Lenira Covizzi, Sigmund Freud and Otto Rank. And to sustain discussions on the theme of death, observed the studies proposed by Maurice Blanchot, Émile Durkheim, Jean-Pierre Vernant and Lélia Parreira Duarte.

KEYWORDS: Literature; Adélice Souza; Mythology; Unusual; Death.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ITINERÁRIO: ADELICE SOUZA LEITORA/ESCRITORA.....	19
2.1 ESTRATÉGIAS ESTÉTICAS: NARRATIVAS DE INVENÇÃO E RELEITURAS LITERÁRIAS	23
2.2 PROSA E VERSO: (RE)INVENÇÕES EM <i>PARA UMA CERTA NINA</i>	31
3 O INSÓLITO COMO EFEITO ESTÉTICO NA OBRA DE ADELICE SOUZA	42
3.1 FIGURAÇÕES DO INSÓLITO: ENTRE O CORPO E A CAMA, O INCÔMODO .	45
3.2 A PRESENÇA DO DUPLO: INVASÃO, INVEJA E LOUCURA	51
4 SENTIMENTOS INQUIETANTES NOS PASSOS DA MORTE	65
4.1 A MORTE, UMA PONTE PARA O OUTRO LADO.....	70
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS.....	85
ANEXOS.....	89

1 INTRODUÇÃO

É isso o que eu espero da literatura: que ela seja a mais delicada forma de felicidade. Palavras entusiasmadas, cheias de Deus, brotando de nossos dedos. (SOUZA, 2012, p. 124 - 125).

O texto literário, enquanto fruto de um processo de escrita criativa, apresenta um sistema de regras próprias combinadas em si, procedentes da escritura do autor, que, no momento particular de criação, transporta para o papel, ou para a tela do computador, um mundo imaginado por ele. Cada escritor procede de uma forma diferente durante a criação literária: existem aqueles que necessitam de isolamento, silêncio absoluto, como há também os que escrevem no meio de um caos urbano, como em uma estação de metrô. O lugar e o dia para nascer uma história é algo de cunho subjetivo, vai depender do momento de fruição e experimentação estética do escritor.

A relação íntima entre autor e texto provém do pensar, sentir, escrever e reescrever o texto. A composição de uma obra parte da necessidade de inventar, pesquisar, esboçar ideias e estratégias narrativas que possibilitem alcançar o devir literário. A obra proporcionaria multiplicidades de sentidos, com que se construiriam significações de naturezas diversas, em que se envolvem as pessoas e suas vidas. Não importa se o livro é grande, volumoso ou menor ou se foi o único que o autor publicou. Com quantos livros se faz um escritor? Não existe quantidade preestabelecida, “[...] um único livro tem força suficiente para instaurar uma necessidade de expansão artística pela palavra. Um único livro pode nos colocar no movimento perpétuo do consumo e da produção literária” (SANCHES NETO, 2015, p. 53). Nesta perspectiva, temos como exemplo a prosa literária de Adelize Souza, escritora baiana que ingressou na literatura após ser revelada pelo prêmio Copene de Cultura e Arte¹ para autores inéditos, com o livro de contos *As camas e os cães*² (2001).

Adelize dos Santos Souza, é escritora, dramaturga, diretora teatral e bacharel em Publicidade e Propaganda. Sua produção passeia entre contos, romance,

¹ Atual Prêmio Braskem de Cultura e Arte

² Publicação organizada pelo Projeto editorial “Casa de Palavras” da Fundação Casa de Jorge Amado. O livro também foi vencedor do Prêmio José Alejandro Cabassa – UBE/RJ (2002)

participação em algumas antologias e textos para o teatro. Ela apresenta uma variedade de estilos e temas, entre os quais, a abordagem do universo sertanejo, urbano e as temáticas voltadas para aspectos universais; suas narrativas curtas, por exemplo, estabelecem diálogos com o texto teatral, jornalístico, cartas, mitologia, entre outros. Esse abrangente diálogo reforça aspectos defendidos pela teoria e crítica da literatura brasileira contemporânea, em termos de constantes e rápidas transformações pelas quais vem passando a produção literária contemporânea brasileira. Karl Eric Schøllhammer (2009, p. 31) observa que “[...] a principal dimensão híbrida, na prosa [...] é resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente, meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral”.

No primeiro livro publicado, *As camas e os cães* (2001), com capa ilustrada por Humberto Vellame, trazendo detalhe do quadro “O parto” de Marc Chagall e comentário de Cássia Lopes na orelha do livro, Souza começa a apresentar seu universo ficcional. Sobre o livro, a autora assinala: “A figura de Chagall na capa do livro está no insólito daquela imagem do parto, com um homem embaixo da cama testemunhando um segredo” (SOUZA, 2015). Tratando-se da escrita literária da autora baiana, observa o escritor Carlos Ribeiro (2009, p.165): “Fascínio pelo desconcerto, pelo exílio, pela estranheza. [...] Eis aí, em poucas palavras, algumas referências para a compreensão do universo ficcional de Adeline Souza[...]”.

As narrativas curtas que compõem *As camas e os cães* (2001) fazem uso da linguagem metafórica para explicar a beleza das flores no conto “Como são feias as flores” e em “O sal”. Vida e obra se confundem na história de “Dona Lia”, rememorando a infância. A ausência do amado traz um misto de dor, loucura e ansiedade em “Faltam cinco para as sete”. Pode-se notar um flerte com o erotismo, no jogo da escrita, marcado por desejos, devaneios e gozo na narrativa “Ato solitário”. A relação com a morte e o medo transfigurado pelos sonhos são recorrentes nas tramas de “A atriz que não sabia morrer” e “As camas e os cães”.

Da mistura de experiências entre o real e o ficcional, valendo-se de uma linguagem rápida, carregada de perplexidade, concentra-se *Caramujos Zumbis*³, coletânea de contos publicada em 2003 (vencedora do prêmio Banco Capital). Com

³ O livro foi reeditado em 2012 pela Caramurê Publicações.

doze narrativas curtas e uma sucessão de temáticas (erotismo, morte, duplo), expressão de aspectos que podem vir a ser intuídos pelo leitor. São histórias com efeitos estéticos, que tendem a romper com o comum, comezinho. Algumas se aproximando das tramas do absurdo, outras não. Em resenha crítica sobre o livro, Carlos Ribeiro (2009, p.165) aponta: “*Caramujos zumbis* é, como diz Flávio Moreira da Costa, o autor da orelha do livro, um território de liberdade – explorado com perícia e criatividade; com humor (ainda que, muitas vezes, sombrio) e destemor”.

Convidada pelo escritor Claudius Portugal para participar do projeto Cartas Bahianas, Souza publica, em 2009, *Para uma certa Nina*, um livro, de contos e poemas que reproduz a ideia de um envelope. Neste, uma coleção de histórias se apresenta por meio de uma linguagem coloquial e que se volta para o relato de episódios do cotidiano da cultura sertaneja. Tratam-se de narrativas que dizem muito das vivências da infância da autora, originária que é do interior do Estado da Bahia.

Adelice dos Santos Souza nasceu na cidade de Castro Alves e, desde cedo, teve contato com a literatura, através das poesias do conterrâneo, o “poeta dos escravos”, Castro Alves. Logo no preâmbulo do livro *As camas e os cães*, pode-se constatar a ficcionalização de suas origens, declarada na orelha do livro por Cássia Lopes (2001): “Adelice Souza nasceu, tal como descreve no conto ‘Dona Lia’, sem dúvida o mais biográfico de todos, em Castro Alves. Ali, ainda menina, era convidada a declamar as poesias do poeta baiano consagrado”.

Os traços autobiográficos referentes a infância da autora se fazem presentes não só no conto “Dona Lia”, como também no romance *O homem que sabia a hora de morrer*. Souza, valendo-se das próprias experiências, mistura as tramas que vão sendo desenhadas pela ficção. O romance publicado em 2012, narra a história de uma neta que tenta desvendar o mistério do avô que sabia a hora exata da própria morte. Tem-se uma narrativa que transporta o leitor, como numa cápsula do tempo, a uma vida de sabedoria e conhecimento das credices populares e ao mistério da vida contada por anciões; um resgate ao mais profundo e belo do seio familiar.

O romance juvenil é dividido em partes, inicia com o símbolo alfa (α) no primeiro subtítulo – “No princípio, o verbo” e encerra com o fragmento “A décima terceira ponte”. Com uma linguagem simples, em que as imagens da memória passeiam entre os fatos e os sonhos trazem uma reinvenção do passado, unida ao presente na narrativa romanesca. A morte da personagem Lau Rodrigues, o avô, explica Souza (2012), é uma homenagem ao escritor norte-americano Ernest

Hemingway, assim como a canção *Fogaréu*, com letra e música de Geraldinho Lins, uma homenagem a Castro Alves, que recebe o nome de *Cecéu*, apelido de infância do poeta⁴. No final do romance, há uma mistura, entre a história de Odisseu e as tradições baianas, que apagam os limites entre a vida e a morte.

Desde a sua estreia na literatura, Adelice Souza vem participando ativamente da movimentação literária na Bahia e contribuindo com sua escrita para algumas antologias como: *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005); *Outras moradas* (2008); *Antologia sadomasoquista da literatura brasileira* (2008); *Aos pés das letras – antologia podólatra da literatura brasileira* (2010); *Autores baianos: um panorama* (2013), publicação em quatro línguas (português, inglês, alemão e espanhol); *Vou te contar – vinte histórias ao som de Tom Jobim* (2014). A autora também tem produções publicadas e traduzidas em livros, revistas e periódicos nos Estados Unidos, Canadá e Alemanha.

Os projetos literários mais recentes da autora baiana são *Adestradora de galinhas* e *Cecéu, poeta do céu*, narrativas infantis lançadas em 2015. O primeiro livro traz ilustrações de Ana Luísa Reis, de apenas cinco anos. Os desenhos remetem a um universo bucólico, com traços simples e poéticos, em lápis de cor a partir de papel Kraft. O livro foi impresso em papel reciclado, dando uma atenção especial às questões de sustentabilidade. Em *Adestradora de galinhas*, narra-se a história de uma criança que vai passar as férias na casa dos avós, que criam galinhas. Como não há outras crianças nem brinquedos na casa, ela cria um método para “adestrar” as galinhas para serem suas companheiras na brincadeira, despertando o amor pelos animais e o respeito pela natureza. Já em *Cecéu, poeta do céu*, relatam-se a vida e as aventuras do poeta Castro Alves em versos.

A carreira da autora vem sendo marcada por diversas premiações no âmbito literário e também no teatro. Foi vencedora de duas edições do Concurso de contos Luiz Vilela, com as narrativas “Cor de rosa” e “Mulheres azuis”. Conquistou o Prêmio Preá de Dramaturgia, com a peça *Fogo Possesso*. Ganhou o Prêmio Hera de Publicação, com o texto dissertativo *Kali, a senhora da dança: uma construção dramática a partir do Yoga*, como melhor dissertação de mestrado do ano de 2010, título atribuído pela Fundação Pedro Calmon. E, em 2013, a escritora foi

⁴ Posfácio do romance *O homem que sabia a hora de morrer* (2012) pag. 123

premiada entre os finalistas do Prêmio Jabuti 2012, na categoria juvenil, concorrendo com o livro *O homem que sabia a hora de morrer*.

Na dramaturgia, seu ofício de formação, Adelice Souza produziu vários trabalhos: *Hamlet-Machine* (1997); *A balsa dos mortos* (1998); *De alma lavada* (1999); *Red não é vermelho* (2000); *A Odisseia* (2002); *Na solidão dos Campos de Algodão* (2003); *Fogo possesso* (2005); *Metamorphos-in* (2006); *Antônio, um peixe* (2008). Em tais textos e montagens dramáticas, notam-se as influências literárias da autora por textos canônicos como *Hamlet*, texto teatral de William Shakespeare, *A metamorfose*, de Franz Kafka e *Odisseia*, poema épico da Grécia Antiga atribuído a Homero. Já os textos *Jeremias, profeta da chuva* (2009), *Francisco, um sol* (2010) e *Kali, senhora da dança* (2013) trazem temas oriundos das culturas religiosas como as crenças sertanejas, o cristianismo, a herança ibérica e o universo hindu. Sobre a experiência de fazer dramaturgia, a diretora teatral discorre: “Essa coisa de escrever para o teatro veio muito antes de escrever contos [...] Nesse momento estou caminhando para uma dramaturgia que se aproxima muito da poesia. Estou desejando fazer dramas líricos[.]” (SOUZA, 2014).

A escrita tem sido uma grande aliada de Souza, tanto para criar no teatro, como no processo de elaboração de narrativas literárias. Sua obra se configura, quase em sua totalidade, no gênero conto, narrativa curta que assume um efeito único e exige de quem o escreve uma atenção redobrada com a brevidade das palavras, para preservar a verossimilhança e o efeito que pode vir a causar. O conto é um gênero importante, que cresce dia a dia, com muita vitalidade. É um texto que parte da necessidade de escolher um acontecimento que seja *significativo* e capaz de operar, no leitor, uma espécie de *abertura* que projete a astúcia e a sensibilidade em direção a algo muito além do literário contido na história. Neste tipo de narrativa curta, gênero notadamente contemporâneo, não existem elementos gratuitos, meramente decorativos, mas labor com a profundidade vertical do espaço e do tempo, condensados e envolvidos para provocar a referida *abertura*. Prontamente, tensão, significação e intensidade são necessárias para que o texto se aproxime melhor da estrutura de um conto (CORTÁZAR, 2006).

Para delimitação do *corpus* de pesquisa, foram estudadas as narrativas curtas dos livros *As camas e os cães* (2001) – “Faltam cinco para às sete”, “A atriz que não sabia morrer” e o texto homônimo ao título; do livro *Caramujos Zumbis* (2003) – “A morta do caixão de vidro”, “As escravas gêmeas”, “As mulheres azuis”,

“Correspondência do desterro”, “Príncipe” e a narrativa que dá título ao livro; de *Para uma certa Nina* (2009) – “A louca e a lua”, “Surumê”, “Zé, Zurich, Nicolau, gravetinho, Jimmy, Johnny, Caramelo, Gotcha, Ignácio”, “A caderneta” e “Vieirinha”; da coletânea *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura*(2005), organizada por Luiz Rufatto, o texto “A mulher nua”; e, por último, o romance *O homem que sabia a hora de morrer*, publicado em 2012. A seleção dessas narrativas ocorreram com base nas características apresentadas, em conformidade com o que a pesquisa estava propondo. As histórias são marcadas por traços como o uso de formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentada, cortes abruptos no tempo e no espaço, e histórias povoadas por personagens inconstantes. Já o romance *O homem que sabia a hora de morrer* está dividido em capítulos e é dotado de uma estrutura não linear, com foco narrativo em primeira pessoa e apresenta mistérios preexistentes entre vida e morte.

O caminho metodológico foi percorrido através de uma abordagem qualitativa, apoiada em referências propostas para contemplarem as discussões apresentadas pelo estudo, buscando-se as seguintes pretensões: investigar como o repertório de leituras de Adelize Souza reverbera em sua obra, mais especificamente nas narrativas selecionadas para o *corpus* de pesquisa; situar Souza como leitora que ressignifica suas leituras e as transforma em criação; e verificar quais as estratégias textuais utilizadas pela autora para provocar efeitos estéticos em suas histórias.

Citam-se como principais teóricos e críticos que contribuíram para este estudo: Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Sigmund Freud, Maurice Blanchot, Julia Kristeva, Otto Rank, Jorge Luís Borges, Ricardo Piglia, Julio Cortázar, Junito Brandão, José Luiz Fiorin, Ana Maria Lisboa de Mello, Lenira Covizzi, Regina Zilberman, Miguel Sanches Neto, Karl Eric Schøllhammer, entre outros.

Quanto à estrutura, a dissertação está dividida em três seções. A primeira apresenta, de início, a relação leitora/escritora, proposta experienciada por Adelize Souza. Buscam-se focar nesse compartilhamento de ideias, fundamentais para o processo de elaboração do texto literário. Enfatizam-se as leituras de sua preferência e os autores que a influenciaram ou influenciam atualmente no ato de escrever. Aponta-se a importância do leitor para a sobrevivência, o reconhecimento, a manutenção e a propagação de um livro. Trazem como exemplo de escritor/leitor Jorge Luís Borges. Em seguida, no primeiro subtópico intitulado “Estratégias estéticas: narrativas de invenção e releituras literárias” é dada uma atenção especial

à relação intertextual com textos da Antiguidade clássica, como o mito grego de Cérbero e à presença de mecanismos intertextuais, como alusões e citações na narrativa “A morta do caixão de vidro”. No item “Prosa e verso: (re)invenções em *Para uma certa Nina*” prevalece o diálogo com a obra de João Guimarães Rosa.

Na seção “O insólito como efeito estético na obra de Adelice Souza”, discute-se o insólito enquanto efeito estético, sobretudo como este pode ser percebido pelo leitor nas narrativas “As mulheres azuis” e “A mulher nua”, através das pistas deixadas pelo autor. O insólito se manifesta através de acontecimentos que são decorrentes de fatos incomuns, isto é, fora do mundo objetual. Conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (HOUAISS; SALLES, 2009, p.1.090), o termo “insólito vem do latim *insolītus*, -a, um, significando o não acostumado, o estranho, o alheio, e, em português significa: a) o não habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; b) se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras e tradição”. Assim, os eventos insólitos seriam aqueles que não aconteceriam com frequência, enfim, que surpreendem ou decepcionam o senso comum e as expectativas cotidianas do leitor.

Na subseção “A presença do duplo: invasão, inveja e loucura”, abordam-se a presença do duplo e seus significados na literatura. Segundo Julio França (2009), há várias formas de compreender o duplo, uma delas é a duplicidade do sujeito, mas, no momento em que tal fenômeno ocorre, o sujeito “duplicado” não é uma simples cópia, mas um desdobramento do original. Busca-se identificar, nas tramas “As escravas gêmeas” e “Caramujos zumbis”, como o duplo está inserido.

Na terceira e última seção, intitulada “Sentimentos inquietantes, nos passos da morte”, o foco incide sobre a configuração da morte, temática que finaliza várias narrativas que compõem a obra de Adelice Souza. Propõe-se, inicialmente, uma comparação com o mito de Orfeu em consonância com o texto “O olhar de Orfeu”, uma interpretação de Maurice Blanchot sobre a narrativa mítica: “[...] existe uma ambiguidade essencial na figura de Orfeu, ambiguidade essa pertencente ao mito [...]” (BLANCHOT, 1987, p. 140).

Apresentam-se as faces da morte, por diversas situações na obra de Adelice Souza. A partir de fatalidades como acidentes de moto, de barco, atropelamento, assassinato e suicídio, tipo de morte recorrente entre as personagens dos contos: “Vieirinha”, “Correspondência do desterro”, “Príncipe” e “Faltam cinco para às sete”. Ainda podem ser destacadas, nessa seção, as leituras do romance *O homem que*

sabia a hora de morrer e do conto “A atriz que não sabia morrer”. Na narrativa romanesca, a escritora retoma imagens da infância, tradições folclóricas da cultura popular nordestina, a linguagem mítica da *Odisseia* e a dualidade entre vida e morte.

A partir das discussões proposta nas referidas seções, a presente dissertação, pretende contribuir para o estudo da obra da escritora baiana Adelice Souza, que juntamente com outros escritores vêm produzindo e promovendo uma dinâmica discursiva de circulação e estabelecimento de diálogo sobre poesia e prosa, na Bahia.

2 ITINERÁRIO: ADELICE SOUZA LEITORA/ESCRITORA

O escritor, assim como todo artista, está pensando o mundo e tentando traduzi-lo em forma de arte. Encontrar-se com o leitor é uma forma de mostrar para ele o mundo que estamos pensando, como o estamos pensando. (SOUZA, 2011).

Como nasce um escritor? Dizem que eles não nascem, são literalmente criados pela ação de um revigoramento de linguagens. Os escritores são, antes de tudo, leitores, que se buscam e se identificam com as aventuras literárias, escrevem levando em conta as próprias leituras, inventam e recriam mundos que já foram visitados por seus imaginários. Esse despertar nasce de uma leitura fundadora possibilitada por livros e contatos com tradições artísticas, desde que ambos despertem ou instaurem o desejo de criação literária, condição sem a qual o autor não existirá (SANCHES NETO, 2015). Há, por exemplo, o caso notório da escritora Carolina Maria de Jesus, mulher pouco escolarizada, catadora de lixo, mãe solteira, moradora da favela do Canindé em São Paulo e que passa a ter contato com obras a partir da recolha do material descartado no lixão no qual trabalhava. Não se sabe ao certo que tipo de livros eram lidos, mas todos fizeram com que ela conhecesse um universo que estava além do mundo em que vivia até então. Essa experiência foi fundamental na formação do projeto de leitura e escrita da autora do *Quarto de despejo* (2007).

A inserção no campo literário faz com que o escritor mergulhe no universo da linguagem, sem a qual a representação literária se inviabiliza. É na luta com as palavras que o autor, antes de tudo, um grande leitor, lida diuturnamente, assimilando as potencialidades do signo linguístico. Nesse processo, entra em cena este decodificador que seleciona e constrói imagens, símbolos verbais, particularidades sintáticas e lexicais, fragmentos significativos, mínimos que sejam, enfim, tudo ele realiza com o propósito de (re)construir nosso comezinho mundo cotidiano. Na condição de escritor, ele age como o caçador que monta a armadilha, na tentativa de atrair o leitor para as engrenagens do texto. Também o leitor se vê envolvido nas malhas do texto, uma vez que somente com sua participação a obra se torna plena.

É com base nesses elementos do mundo de representações, que se busca aqui observar as relações leitora/escritora com que se apresenta Adelize Souza nas obras em análise. O roteiro, inicialmente, contempla Adelize Souza leitora e, em seguida, vem a ficcionista baiana. Analisam-se as influências literárias e os processos de certa filiação de seus textos.

Adelize leitora apresenta um vasto repertório que compreende a passagem por textos da antiguidade, por clássicos e por narrativas da tradição oral e da produção sobre a Yoga. Em relação a escritores, poetas e dramaturgos do absurdo que fazem parte de sua eleição, citam-se aqui Kafka, Cortázar, Guimarães Rosa, Murilo Rubião, Nérida Piñon, Cecília Meireles, Campos de Carvalho, Heiner Müller, Samuel Beckett, entre outros. A escritora ressalta que a literatura sobre Yoga foi um marco em sua vida e, ultimamente, a ficcionista tem dado preferência aos autores que beiram a espiritualidade como Hermann Hesse, Tagore, Bashō, Maeterlinck e o pré-socrático Empédocles, pensadores vistos como “[...] um povo mais perto do sagrado e da natureza” (SOUZA, 2015)⁵.

Conhecer os passos literários percorridos por essa leitora/escritora facilita a compreensão de sua obra e ajuda a perceber os rastros que levam à origem de seu processo de criação. Em entrevista sobre sua participação no projeto *Encontro com o escritor* (2011), da Fundação Pedro Calmon, evento realizado na Biblioteca Juracy Magalhães Júnior, bairro do Rio Vermelho, Souza fala sobre a importância do leitor, e como este colabora com a consolidação de um livro: “Pode ser que aquele leitor se identifique com o que você diz e passe a ser um leitor seu. Pode ser que ele não se identifique e passe a ser um leitor de outro escritor. A literatura ganhará sempre com os encontros” (apud BERNARDO, 2011).

A recepção de textos procede do encontro leitor / escritor. Não se pode perder de vista que o leitor é a *persona* que observa, apresenta impressões e constrói visões do mundo, aspectos bastante importantes para o escritor, como observa Sanches Neto: “A leitura de um livro é uma forma de criar relações invisíveis com várias tradições, com centenas e milhares de outros livros” (SANCHES NETO, 2015, p.59). É a recepção que vai determinar o “horizonte de expectativas” do leitor. Assim, o novo apresentado pelo texto literário dialoga com experiências do leitor.

⁵ SOUZA, Adelize. **Entrevista**. [Dez. 2015]. Entrevistadora: Poliana Pereira Dantas. Salvador, 2015. 1 arquivo. E-mail (3 pg.).

Cada livro tem um lugar em nossa biblioteca pessoal, pois uma leitura remete a um universo literário que se vem acumulando ao longo de séculos de formação cultural e de evolução linguística (SANCHES NETO, 2015). As leituras operam como refletores, pois vêm à memória como luzes que se acendem sem que se observem a temporalidade e a sequencialidade com que elas se organizariam. A leitura de autores e obras sem preocupações historiográficas possibilita uma mobilidade de temas, o que desencadeia um saudável intercâmbio autor/leitor.

Nesse sentido, se o repertório de leitura de Souza se transforma em experiências estéticas que reverberam em sua obra, a leitora, na posição de escritora, consegue fazer das palavras do Outro, modos variados de inovação no seu processo de escrita. Ela constrói e recria produções ficcionais, valendo-se de estratégias verbais com que se confere literariedade, elemento linguístico com que também se diferenciaria a linguagem literária da cotidiana. Ao se deparar com situações simbólicas utilizadas nas representações do cotidiano construídas por Adeline Souza, o leitor poderá reagir com certo “estranhamento”. Essa resposta não seria somente diante das narrativas da escritora baiana, pois diversas obras literárias costumam dispor de elementos que ostentariam a capacidade de satisfazer o “horizonte de expectativas” do leitor e provocar o estranhamento ou rompimento deste horizonte:

A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua apreciação, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. (JAUSS, 1994, p.31)

Robert Jauss (1994) acredita que o valor decorre da percepção estética que a obra é capaz de suscitar. A distância entre as expectativas do leitor e sua realização é denominada pelo teórico de “distância estética”, elemento que determina o caráter artístico de uma obra literária. Como o horizonte de expectativas varia com o correr do tempo, uma obra que surpreendeu pela novidade, pode tornar-se comum e sem grandes atrativos frente a leitores posteriores. Por isso, as grandes obras serão aquelas que conseguem provocar o leitor de todas as épocas, permitindo novas leituras em cada momento histórico. Tal ocorrência pode ser exemplificada com as experiências literárias do escritor Jorge Luís Borges, que foi um grande leitor e que utilizou de toda sua consciência intelectual ou estética para inovar na criação de

suas ficções. É possível encontrar em seus textos, traços do itinerário das leituras, como se fosse um jogo duplo.

Jorge Luís Borges estabeleceu o próprio cânone literário. Tomando como base as preferências pessoais por certas obras literárias, com muita propriedade, ele rememora uma diversidade de livros que lhe trouxera inúmeras contribuições que vieram a ser inseridas na própria produção, o que possibilitou a concretização de uma renovação estética de sua escrita. Em “Pierre Menard, autor de Quixote”, um dos textos integrantes do livro *Ficções* (1944), Borges aventa uma reescritura do texto *Quixote* no século XX, através do personagem Pierre Menard, romancista e crítico francês. Esta personagem teria reescrito os capítulos nono e trigésimo oitavo da obra original, de *Dom Quixote de La Mancha*. Os capítulos coincidem item por item, vocábulo a vocábulo com a obra de Miguel Cervantes. *Dom Quixote*, que por si só já configurava uma lente crítica em torno das novelas de cavalaria e ganha, na escrita de Borges, inovação em termos do deslocamento temporal, como registra Borges referindo-se ao Menard: “[...] o fragmentário Quixote de Menard é mais sutil que o de Cervantes. Este, de modo grosseiro, opõe às ficções cavaleirescas a pobre realidade provinciana de seu país; [...] elege como ‘realidade’ a terra de Carmen durante o século de Lepanto e de Lope” (BORGES, 1972, p. 22). O texto de Borges mostra que, indiscutivelmente, recria-se ali um novo mundo, expõem-se realidades diversas, apesar das semelhanças com o texto original de Miguel de Cervantes.

Outra experiência estética de ressignificação do repertório de leituras construídas pelo escritor argentino pode ser observada no texto “Kafka e seus precursores”, integrante da obra *Outras inquisições* ([1951] 1999). Nesse texto Borges traça o percurso de uma criação literária na qual se estuda o texto de Kafka. Analisando a produção dos vários escritores anteriores a Kafka, Borges resgata passagens, interpretações, leituras que teriam sido elaboradas pelo escritor tcheco, em contato com cada obra/autor. Assim, listam-se no texto do escritor argentino: o paradoxo tematizado por Zenão; um apólogo de Han Yu, texto presente na antologia *Anthologie Raisonnée de La Littérature Chinoise*, de Margoulié; *Kierkegaard*, de Lowrie; poema “Fears and scruples”, de Browning; um conto de Léon Bloy e outro de Lord Dunsany. Em todos esses textos, Borges vê e comenta aspectos e relações que a obra de Kafka também apresentaria. É Borges quem afirma: “Em cada um desses textos reside a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se

Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria.” (BORGES, 1999, p. 129).

Certo caráter de filiação de textos pode ser observado na obra de Adeline Souza, verdadeiras ressignificações como produto do seu repertório de leitura. A autora se vale de estratégias literárias, linguísticas e memorialísticas, que se imiscuem na composição de seus textos. Parece rememorar ideias de autores como Franz Kafka e Guimarães Rosa. Algumas de suas criações estabelecem diálogos com textos da antiguidade clássica, como no caso dos mitos gregos, o que se verá adiante. Do romance *A metamorfose* (1915) de Kafka, ela ressignifica o episódio em que a personagem Gregor Samsa se transforma em um inseto, análise a ser feita posteriormente. Da obra de Guimarães Rosa, seriam resgatados componentes narrativos, tais como personagens e enredos presentes em contos como, “A terceira margem do rio”, integrante da antologia *Tutaméia – terceiras histórias* (1967), “A menina do lado de lá”, do livro *Primeiras histórias* (1962) e a novela “Campo geral”, da obra *Manuelzão e Miguilim* (1964). Os mitos gregos compareceriam com a invocação das Nereidas, Sísifo, Ícaro, Cérbero, entre outros. Assim, nos textos de Adeline Souza se tornaria possível estabelecer relações intertextuais com tais produções. A ressignificação semântica, tão presente, leva, sem dúvida, ao universo da mitologia grega.

2.1 ESTRATÉGIAS ESTÉTICAS: NARRATIVAS DE INVENÇÃO E RELEITURAS LITERÁRIAS

Inegavelmente, o repertório de leituras é decisivo na formação e renovação diuturna de Adeline Souza. Há, em sua obra, uma espécie de reinvenção do passado, o que se constata no revigoramento e arejamento dos próprios valores e ideais de escritora, sempre tão atenta a tudo com que interage e que pode vir a se constituir inovações temáticas e estéticas nas suas produções.

Tais ocorrências podem ser notadas por meio de mecanismos intertextuais como citação e alusão. De acordo com Fiorin (2003, p. 30): “A citação pode confirmar, ou alterar o sentido do texto citado”. No caso do texto literário, Adeline Souza utiliza frases construídas por pensadores da antiguidade clássica para

dialogar com a narrativa “A morta do caixão de vidro”. Como observa Antoine Compagnon (1996, p. 46): “A citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação”.

No referente à alusão, Fiorin (2003) argumenta que é um tipo de intertextualidade que se constitui por fazer menção a outro texto ou a um fragmento textual, sem excluir o sentido original do enunciado tomado de empréstimo. Logo: “[...] o texto que alude não constrói um sentido oposto ao do texto aludido” (FIORIN, 2003, p. 31).

Julia Kristeva (1974), partindo do conceito do dialogismo bakhtiniano, afirma que todo texto se constrói como um “mosaico de citações” e vem a cunhar a noção de intertextualidade. Todo texto é um conjunto de enunciados tomados de outros textos, que se cruzam e se relacionam. Assim, o escritor apela para a memória e traz à tona enunciados conhecidos com que se elabora outro texto. Observe-se que o resultado será outro, pois, logicamente, o estilo pessoal e a bagagem cultural sedimentada certamente incidirão no produto final.

Além das influências já tematizadas também os acontecimentos com que ela se envolve serão importantíssimos em suas produções. As diversas experiências repercutem nos nomes das personagens, nas configurações dos enredos e nas representações de eventos, efetivamente, vivenciados pela escritora. As ficções “As camas e os cães” do livro homônimo ao título, “A morta do caixão de vidro”, da coletânea *Caramujos Zumbis* (2003) e o livro *Para uma certa Nina* (2009), adiante analisadas, irão apresentar estratégias e invenções que demonstrem as densas influências vivenciadas pela autora.

A junção de mito e literatura retoma mistérios que passeiam entre a vida e a morte e revela sentimentos e fantasias. O mito se constitui, se elabora e se expõe por meio de metáforas, símbolos e arquétipos, recursos verbais que encaminham sentidos identificados com o caráter surpreendente do texto literário. Como observa Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p. 32): “A capacidade de participar do mistério do existir faz com que o mito seja a palavra que fascina. Desta aptidão de fascinar resulta sua permanência na produção cultural humana, ao longo da história”.

Ao retomar os elementos míticos, as narrativas de Adeline Souza caracterizariam o imaginário de épocas diferentes. A aproximação com a antiguidade alcançaria o espaço do sagrado, esfera de interesse e admiração da escritora. As primeiras narrativas literárias de que se tem conhecimento são tecidas com o auxílio da expressividade dos mitos, como se pode constatar na obra de

Homero e nas tragédias gregas. Pode-se afirmar que “[...] no âmbito da criação artística, o mito é como o deus Proteus, em constante metamorfose” (MELLO, 2002, p. 14).

Em “As camas e os cães”, narrativa curta de Adelice Souza, a ressignificação do mito de Cérbero ocorre pela retomada de ideias por meio do recurso da intertextualidade. A trama gira em torno do compartilhamento de uma cama, tudo se envolvendo numa sôfrega e angustiante atmosfera em função da disputa daquele espaço de repouso. Digladiam-se cansados corpos; uma vez que quem ocupa a cama durante o dia não dispõe dela à noite. Logo de início, a narrativa apresenta uma reflexão sobre a importância que a cama exerce para às pessoas. Vejamos:

Das coisas que possuímos, que são nossas no mundo, creio que a mais importante seja a cama. Mas isso nem sempre conseguimos compreender. Houve um tempo que eu não tinha cama. Quer dizer, tinha uma cama que eu dormia, mas não era minha. Ou melhor, além de mim, outras pessoas dormiam na minha cama. Era um tempo ruim. E a minha cama, ou melhor, esta cama que eu dividia com outras pessoas, era habitada e ocupada durante a noite por mim e durante o dia por elas. (SOUZA, 2001b, p. 99).

Aquele espaço desprovido da limpeza necessária vem a se tornar um lugar anti-higiênico, até mesmo nojento e repugnante. Além dessa condição negativa, a cama vem a ser cenário de perdas profundas, pois pode ser contagiado por suores e odores invasivos e impossibilitadores não só do sono reparador, mas também e principalmente de sonhos, pesadelos e medos tão pessoais: “Aquele mundo era meu, possuía os meus sabores e os meus dragões ...” (SOUZA, 2001b, p. 102).

No universo de devaneio onírico, a narradora-personagem apresenta uma interpretação do mito grego de Cérbero, cão monstruoso de múltiplas cabeças e pescoços, que guardava a entrada do mundo inferior, o reino subterrâneo dos mortos. Como se observa no mito:

Cérbero é o cão do Hades, um dos monstros que guardavam o império dos mortos e lhe interditava a entrada aos vivos, mas, acima de tudo, se entrassem, impedia-lhes a saída. Segundo Hesíodo, o guardião infernal tinha cinqüenta cabeças e voz de bronze. A imagem clássica, porém, o apresenta como dotado de três cabeças, cauda de dragão, pescoço e dorso eriçados de serpentes. Um dos trabalhos impostos por Euristeu a Hércules foi o de descer ao Hades e de lá trazer o monstro. Após iniciar-se nos Mistérios de Elêusis, o herói desceu à outra vida. Plutão permitiu-lhe cumprir a tarefa, desde

que dominasse Cérbero sem usar de armas. Numa luta corpo a corpo, o filho de Alcmena o venceu e o trouxe sufocado até o palácio de Euristeu, que, apavorado, ordenou a Hércules que levasse o monstro de volta ao Hades. (BRANDÃO, 1986, p. 243).

A simbologia de Cérbero traduz a representação de sentimentos que são capazes de espantar, despertar um demônio interior e provocar uma luta interna em cada um. No conto, a narradora-personagem vivencia uma tensão perturbadora ao compartilhar um espaço com outros que ali dormiam. O sono é atormentado por medos de que os cães que povoam seus sonhos se tornem reais e invistam naquele universo. Tudo se revestia de um caráter assustador daqueles cães negros:

Pensava nos meus três cães negros e ferozes. E aqueles meus cães perdigueiros à caça daqueles que dividiam a cama comigo... Eu não tinha esse direito. Os cães negros eram muito negros e os olhos das pessoas que dividiam a cama comigo poderiam não suportar tamanha escuridão. Os cães eram infernais, diabólicos. Eram três, mas cada um deles tinham apenas uma cabeça. [...] Acho que enquanto Cérbero, com suas três cabeças, cumpria a sua função lá na casa de Lúcifer, seriam os meus três cães de uma cabeça só, que levariam a mim e as outras pessoas para este mesmo inferno. (SOUZA, 2001b, p. 102).

O medo de os cães perturbarem seu sono uma vez que há o receio de que os outros ocupantes do espaço fossem agredidos por aqueles animais fantásticos, infernais e diabólicos: “Foram tantas as tentativas de não dormir, de ficar acordada para os cães não ladrarem e acordarem as outras pessoas, que, aos poucos, os cães foram sumindo” (SOUZA, 2001b, p. 102).

Enquanto Cérbero protegia a entrada do reino de Hades deixando as almas entrarem sem jamais saírem, os cães negros presentes no sonho da narradora-personagem pareciam exercer a função de protetores que zelavam somente pela integridade física dela e ameaçavam as das demais pessoas que se encontravam naquele espaço: “[...] não dormi, livre todas aquelas pessoas que dormiam comigo, dando a elas uma chance de juízo final. [...] Como dormir e me deixar ser tão eu naquele espaço que era de tanta gente?” (SOUZA, 2001b, p. 102-103).

Com a posse de uma cama individual compartilhada somente com o amante, o medo foi superado: “E quem sonhou um dia com cães negros sabe disso [...] Como as coisas marcam... cama e cão formando uma pessoa” (SOUZA, 2001b, p. 102). Assim, o medo dos cães vai sendo superado e a presença do amante imprime

sentimentos de contentamento, sossego e de proteção: “Meu amor me ama como um cão em minha cama. E já não me importa que minha cama também, seja, dele. E já não me importa se agora vierem os cães” (SOUZA, 2001b, p.104). A presença canina agora se fazia pelo gozo e não mais por pesadelos.

Nesse conto em estudo, Adelice cria e mistura personagens, valendo-se da figura do cão Cérbero, animal monstruoso, filho de Tifão e Équidna, figuras da mitologia grega. Pode-se identificar, na narrativa, o diálogo com o mito grego como símbolo dos medos, do temor da morte, de um espírito do mal e do conflito interior de cada ser. Para vencê-los, em muitas situações cada indivíduo só costuma contar consigo mesmo (BRANDÃO, 1987). Nesse entrecruzamento com a mitologia no processo de elaboração textual da autora, é possível ocorrer a identificação por parte do leitor de uma leitura ou conhecimento passado. A retomada por meio da alusão ao cão Cérbero caracteriza o processo intertextual em que a trama “As camas e os cães” reuniu outras vozes, e a mais importante delas é a da autora que, ao criar o texto, depositou nele seu conhecimento de mundo.

Os jogos metafóricos, resultantes dos entrecruzamentos com a cultura grega se fazem presentes não só na narrativa “As camas e os cães” como também em “A morta do caixão de vidro”. O texto descreve, por meio do foco em terceira pessoa, todos os passos de uma mulher na intenção de concretizar um único objetivo: o de ser sepultada em um caixão de vidro e ser cultuada na sala de sua casa. Tal narrativa vem cheia de interrogações, marcada pela hesitação da personagem principal. A trama inicia-se pela metade da história da vida de Nereida, fazendo um jogo temporal, pois começa no meio do enredo, retomando depois o início dos fatos. A personagem anunciava seus desejos antes de morrer e pedia para não ser enterrada em qualquer sepultura de qualquer cemitério. Ela almejava que a cerimônia fúnebre fosse na sala da sua residência, com rituais expressivos de dor e de elogio, e, ao invés da realização do cortejo fúnebre até a sepultura, o corpo permaneceria ali no espaço doméstico para sempre: “Nereida proclamava aos quatro ventos que, quando morresse, não queria descansar numa sepultura de um cemitério qualquer: os cemitérios têm um fim. Teria um descanso limitado” (SOUZA, 2003a, p.45).

Essa narrativa é tecida pela incansável procura de um lugar especial para um sepultamento. A personagem visita vários cemitérios para escolher em qual pretendia ser sepultada, porém chega à conclusão de que nenhum serviria. Embora

os cemitérios dispusessem de espaços e se apresentassem organizados, nenhum seria adequado para seu descanso eterno. Ela achava que, mesmo depois de morta, deveria continuar em exposição no caixão de vidro na própria casa. Nereida observava todos os detalhes que compunham o ambiente dos cemitérios visitados: caixões, lápides, epitáfios, anjos, igrejas pequenas e túmulos. O menor dos dois grandes cemitérios da cidade era um gramado com pequenas lápides espalhadas na imensidão e parecia um campo de golfe. Cada lugar visitado despertava a certeza de que nenhum dos locais garantiria um repouso sossegado para ela: “Não era esta morte que ela idealizara: sempre preferira os lugares tranquilos” (SOUZA, 2003a, p.47).

Nesse conto “A morta do caixão de vidro”, a personagem enxergava a vida como uma grande viagem, uma aventura que não podia ser solitária, ao contrário, deveria ser um fenômeno a ser ritualizado. O pronunciamento para a família, em que Nereida fala sobre a própria morte marca o início da narrativa. Reuniu a família e os amigos próximos para comunicar o fato, a descoberta de uma fatalidade. A notícia abalou a todos. Nereida queria que sua morte fosse um acontecimento inesquecível:

Assim, descobriu a melhor forma de imortalizar-se: seria sepultada num caixão de vidro, que, ao invés de ser enterrado, seria cultuado na sala da casa. E ainda poderia ter o seu epitáfio em latim, impresso em letras prateadas, como pingos de chuva. Ela morta num caixão de vidro. Não podia existir uma possibilidade de morte mais agradável. (SOUZA, 2003a, p.50-51).

Ela planejou tudo, pois não queria um fim comum, ou seja, desejava uma bela e ritualística partida que se apresentasse como um desfazer do ciclo biológico, sim, mas, antes de tudo, o cadáver deveria aparentar ainda dispor de força vital. Ao aproveitar a vida com os amigos dias antes de chegar o dia pensado para sua morte, Nereida foi surpreendida pelo imprevisível – um acidente de barco, acontecimento este que definia, finalmente, a sua partida, de forma inesperada e frustrante:

Nereida deleitava-se num curto passeio de barco com uns amigos. E alguns dias antes de realmente ser o dia de sua morte, o tal barco chocou-se com pedras e afundou, levando com ele o último sonho de Nereida. O seu corpo, não acharam. Sua família tentando realizar uma parte do seu desejo encomendou um caixão de vidro e realizou

um enterro colocando dentro dele os livros, as roupas e as cartas da morta. (SOUZA, 2003a, p.52).

A mulher que programara seu sepultamento no fim da vida, não mais vivia e, com sua morte inesperada, ela se foi para o fundo do mar, sem deixar vestígios: “Ela tenta desvendar o mar, entretanto ele é muito vasto, ela não consegue compreender” (SOUZA, 2003a, p.52). Foi um final que oscilou entre o inesperado e o desconhecido, espaço ambíguo para quem adotou como epitáfio a frase de Sólon: *Nemo ante mortem beatus* – “Ninguém pode ser chamado de feliz antes de sua morte”.

Na narrativa, o diálogo com outras obras se faz presente desde a ideia do sepultamento no caixão de vidro, fato que, na literatura, pode fazer alusão ao clássico *Branca de Neve*, na versão escrita por Jacob e Wilhelm os irmãos Grimm. No conto de fadas, a jovem, após comer a maçã envenenada, entra em um sono profundo, e, ao encontrá-la desacordada, os sete anões a colocam em um caixão de vidro.

Na ficção de Souza, a personagem principal se chama Nereida, mesmo nome das “Nereidas”, ninfas marinhas da mitologia, divindades das águas claras, das fontes e das nascentes, que vivem nas cavernas, nas grutas, em lugares úmidos (BRANDÃO, 1986). No final da trama, a descrição da morte de Nereida em um acidente de barco e o desaparecimento do corpo no mar se assemelha à história das ninfas, as quais não deixam o mar. O conto em estudo registra: “[...] jamais sairá do mar para ir a parte alguma e assim Nereida mergulha incessantemente nas regiões abissais que o mar possui [...]” (SOUZA, 2003a, p.52).

O texto traz algumas alusões a monumentos históricos como, uma das sete maravilhas do mundo moderno, o Taj Mahal, na Índia, monumento mais conhecido daquele país: “Não seria erguido, em sua homenagem, nenhum templo como o esplendoroso Taj Mahal, que Shah Jahan construiu para sua esposa Mumtaz Mahal e cuja entrada se dá para uma porta adornada com versículos do Alcorão” (SOUZA, 2003a, p. 45). Há outra alusão: ao Mausoléu, de Mausolo, rei da remota Cária, tumba construída entre 353 e 350 a.C. em Halicarnasso, atual cidade de Bordum na Turquia.

O conto faz menção também a personagens míticas como o poderoso e riquíssimo rei Cresos da Lídia, que, após consultar o Oráculo, interpretou de forma

obscura e equivocada a mensagem: “O deus não mentiu, mas a resposta foi terrivelmente ambígua” (BRANDÃO, 1987, p.98). No conto há comparações de Ícaro e Sísifo às estatuas de anjos que havia nos cemitérios. Ícaro era filho de Dédalo e morreu jovem após despencar do céu para onde ascendera com asas feitas de cera criadas pelo pai: “O menino [...] não resistindo ao impulso de se aproximar do céu, subiu demasiadamente. Ao chegar perto do sol, a cera fundiu-se, destacaram-se as penas e Ícaro caiu no mar Egeu, que, daí por diante, passou a chamar-se Mar de Ícaro” (BRANDÃO, 1986, p. 63). Sísifo era um jovem astuto que enganou os deuses que, como castigo, o condenaram “[...] a rolar um bloco de pedra montanha acima. Mal chegado ao cume, o bloco rola montanha abaixo, puxado por seu próprio peso. Sísifo recomeça a tarefa, que há de durar para sempre”. (BRANDÃO, 1986, p. 226). A autora compara a estátua de mármore negro, a imagem do ardiloso Sísifo, ao narrar: “Ele estava lá, Sísifo quieto, já feito de pedra, confundido com a pedra, contemplava, no nome da morte, a sua própria resignação” (SOUZA, 2003a, p. 49).

Na passagem em que menciona as frases que estão nas lápides dos cemitérios, a narradora ressalta a importância e a beleza do latim e como a língua deveria ser infinita: “O latim parecia-lhe uma língua infinda. O latim do grande império romano, pai do francês, do catalão, do italiano, do espanhol, do romano, do ladino, do português” (SOUZA, 2003a, p.50). Compara o desfazer do corpo humano após a morte a um ritual antropofágico, em que os bichos devoram a carne e querem apropriar-se da alma humana para que esta possa se unir à deles, transformando-os assim em seres complexos. Exemplifica, também, o gosto da personagem pelo caixão de vidro:

Mas Nereida não teve coragem de ir a algum safári e propositalmente perder-se nas savanas africanas. Ela não queria deixar-se abater por animais ferozes que desejam a sua carne para se transformar em deuses. Ela queria poder possuir também a infinidade, devorando um animal vivo. Como não conseguiria, desistiu rapidamente desta morte antropofágica. O caixão de vidro era mais complacente. Como a lenta despedida dos elefantes, que quando estão velhos e sentem que não podem mais acompanhar a manada, recolhem-se no seu espaço de morte. Ou como sapinhos do deserto de Sonora, no Arizona, que, na estiagem, se enterram vivos e ficam semimortos. (SOUZA, 2003a, p. 52).

A narradora remete a algumas citações e lembra Adriano, o romano, neste segmento: “[...] o nosso verdadeiro local de nascimento é aquele em que lançamos

um olhar inteligente sobre nós mesmos” (SOUZA, 2003a, p. 45). Com tal pensamento, marca a escolha da personagem Nereida em morrer na cidade para a qual tinha acabado de mudar. Com a citação de Sólon – *Nemo ante mortem beatus* –, a narradora procura deixar explícita a ideia de que, ao morrer, se pode alcançar o infinito e descansar em paz.

Pode-se considerar que, nas narrativas “As camas e os cães” e “A morta do caixão de vidro”, a autora retoma, através do jogo intertextual, uma multiplicidade de imagens, constituídas de leituras e releituras literárias. Tais facetas ressoam como experimentações no plano de uma estética literária contemporânea elaborada com base na mistura de elementos vindos de textos da antiguidade clássica e da tradição erudita ocidental.

2.2 PROSA E VERSO: (RE)INVENÇÕES EM *PARA UMA CERTA NINA*

Pois bem: *Para uma certa Nina* é uma espécie de carta para uma sertanina, uma sertaneja fictícia para quem envio um bilhete, uma caderneta, um bloco de anotações. (SOUZA, 2009d).

Para uma certa Nina é um livro de minicontos e poemas, produzidos depois de um acidente sofrido por Adelize Souza, em 2005, no alto Sertão nordestino. Tal produção traz registros de sentimentos vividos durante uma viagem, que se estendeu da Bahia até o Ceará, durante a qual a autora baiana menciona em seu *blog* ter lido obras de João Guimarães Rosa.

Um livro de prosa e verso, com expressões cheias de significações literárias, linguísticas e culturais. *Para uma certa Nina* traz uma mistura de aspectos artísticos e focos narrativos em primeira e terceira pessoa. Sobre a estrutura do livro, a autora explica:

Para uma certa Nina são rabiscos de contos, fragmentos de contos, ou até mesmo projetos de contos, mas tudo escrito ainda dentro da ideia do conto, que é a forma que eu gosto de escrever. Tudo está em volta de uma história a ser contada, mesmo que seja de forma diminuta, como se fosse um trechinho de prosa poética disfarçada de Koan, de haikai, de pequeno poema. É um conto grande, partido em pedaços [...]. (SOUZA, 2009c).

O livro é dedicado a uma mulher que a autora teria conhecido depois do acidente ocorrido na estrada. A sertaneja recebeu o nome de Nina, como afirma na dedicatória: “Nina, para você, estes rabiscos como quem escreve num chão, com um pedaço de pedra de carvão. Uma caderneta, um recadinho, um bilhete, um negocinho [...]”. (SOUZA, 2009d, p.2). Sobre a escolha do nome Nina, Souza esclarece:

Ela esteve lá, não lembro o seu nome, era uma mulher bonita, cheia de filhos, alegria no rosto e um marido bonito, honesto. **Resolvi chamá-la de Nina.** Ela já não tinha dentes. E a pele e o cabelo eram muito estragados pelo sol. E olhava pra mim como se eu fosse um mistério, quando o mistério era ela própria. (SOUZA, 2009c, grifo nosso).

Nota-se, na leitura da obra, que os textos trazem uma escrita intencional. A autora, de início, usa um discurso indireto livre, parecendo confabular com a personagem Nina, falando de si, sobre trabalhos pessoais, artes, corpo e maternidade. É como se estivesse apresentando a Nina um outro mundo.

www.adelicesouza.blogspot.com/

**Nina, você não sabe o que é,
mas eu tenho um blog.**

Chama-se Casa da Mãe Nonana.

[...]

Lá eu escondo tudo: roupas, máscaras e restos de Chicletes grudados nos tapetes.

As palavras digeridas e as palavras aprisionadas.

Um armário? Uma arca? Um estômago? (SOUZA, 2009, p. 6, grifo nosso).

Chagall

Foi menina, não foi? E foi?

Nina, eu sei que você só soube na hora

que nasceu se era menino ou menina. (SOUZA, 2009, p. 12, grifo nosso).

Velázquez

Nina, Velázquez é um pintor que nasceu na Espanha e que um dia criou umas meninas que moravam num quadro. Uma delas, a Mari

Bárbola, tem uma clara deformação: tem uma cabeça grande e feia. (SOUZA, 2009, p. 13, grifo nosso).

Esses fragmentos de textos se caracterizam por uma conversa entre duas mulheres; uma bem instruída, e a outra uma mulher simples e humilde com pouco conhecimento. Adelice, que é uma leitora/escritora, no processo de criação, mistura fatos reais com ficção e, dessa fusão, surgiram histórias como “Surumê”, conto, estruturado em forma de poema. Nele, narra o diálogo entre duas mulheres na enfermaria de um hospital: uma sofreu um acidente de carro; a outra, enferma, é mãe de vinte e um filhos. Esta se chamava Surumê e iniciara a vida materna aos quinze anos de idade.

A narradora descreve a condição da mãe de tantos filhos, relacionando maternidade com um fenômeno da natureza (SOUZA, 2009d, p.19): “E em toda primavera, como uma flor, ela dava um fruto”. Por não gostar de sangrar, engravidava para interromper o ciclo menstrual. “Dizia que menstruação era lágrima de mãe que deixou de ser, mulher que deixou de florescer”. São discorridos os últimos instantes de vida da personagem, expondo, no final do texto, a enfermidade da qual a mulher sofria, uma hemorragia que agora se manifestava: “Surumê estava no hospital para tirar os ovários, o útero e todo vestígio de sangue. Queria ainda permanecer mais vezes, parir mais alguns, mas contentou-se em morrer no hospital mesmo, para nem dar trabalho aos filhos” (SOUZA, 2009d, p.19). A mãe dos vinte e um filhos, conformada, após anos germinando e dando frutos como uma árvore, aceita a própria morte. Tal temática é bastante revisitada na obra de Adelice Souza, expondo várias faces, não dispensando elementos intertextuais de que resultam certa criatividade.

Em *Para uma certa Nina*, a relação estabelecida com outros textos se apresenta por diversos elementos e alusões nas narrativas que compõem a obra. É possível identificar tais variações em textos de linguagem simples e concisa, como o conto “A louca e a lua”, que exemplifica a relação intertextual com a lenda de São Jorge na Lua. Conforme a história popular, a mancha presente na Lua representa o santo guerreiro com sua espada, pronto para defender quem necessita de proteção. Existem várias versões da lenda do santo que pregava a fé cristã e é cultuado como padroeiro em diversas partes do mundo. O diálogo com uma das versões da lenda

do santo guerreiro parte de um contexto ligado aos costumes e cerimônias religiosas, como procissões e quermesses em homenagem aos santos de devoção.

“A louca e a lua” traz a história de uma personagem sem nome considerada louca na comunidade, pois não trabalhava, não estudava, não tinha família e falava pouco. Para se alimentar, comia o que davam de caridade na igreja, e vivia a andar e olhar para o céu, como se vivesse em outro mundo. Era uma mulher solitária que percorria as ruas da cidade sem voz e sem rumo e “tinha um estranho hábito: catava carteiras de cigarro que ia encontrando pelo chão ou no lixo”. (SOUZA, 2009b, p.14).

Durante a festa em comemoração ao padroeiro São Jorge, “[...] com missa, quermesse, procissão, feirinha de artesanato”, iria ser encenada uma peça de teatro, “[...] com o santo guerreiro e o dragão brigando na lua” (SOUZA, 2009b, p.14). A mulher, ao saber daquela encenação, pediu para fazer parte do elenco e as pessoas, com sarcasmo, riam dela, porém, acabaram deixando que ela participasse. “Ela assistiu aos ensaios calada, sem dizer palavra, com um sorriso de mãe de deus estampado na alma. Nem deram por sua presença” (SOUZA, 2009b, p.15). A louca, como era considerada, trazia em si uma atmosfera de mistério pelo seu modo de vida peculiar que fascinava e despertava a curiosidade alheia. No dia da festa, o inesperado aconteceu diante do papel desempenhado pela louca. Com ele, o pasmo tomou conta daquele lugar. Foi o suficiente para desvendar o mistério dos papéis de cigarro:

[...] um silêncio de pedra tomou conta de todos, foi uma revelação, quase uma epifania: **era ela, aquela mesma mulher, agora tão radiante e linda, meu deus, que apareceu na praça vestida de lua, com uma fantasia feita com papel laminado das carteiras de cigarro.** A cidade nunca mais foi a mesma. Dizem até que naquele dia São Jorge venceu o dragão e desceu do céu, no rabo de uma estrela, para agradecer. (SOUZA, 2009b, p. 15, grifo nosso)

A mulher considerada louca surpreendeu a todos. Aquela que se fez pálida com o laminado, fazia brilhar a noite do sertão, local agora tomado de pasmo, ante o efeito radiante daquela fantasiada de *lua* – “símbolo feminino de passividade, fertilidade, periodicidade e renovação. Na astrologia, a lua simboliza o subconsciente, a noite, a passividade, o sonho, a imaginação ou o psiquismo, e tudo o que é inconstante, transitório e instável” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1994, p. 561). O mistério se desfez com o brilho lunar, a louca foi capaz de surpreender com

sua criatividade – o uso de materiais reciclados para representar a lua, abrigo e morada de São Jorge no cristianismo.

Outras histórias do livro *Para uma certa Nina* apresentam situações e nomes de personagens encontrados na obra de Guimarães Rosa. Souza ressignifica algumas ficções do escritor mineiro, unindo-as a outras histórias, criando narrativas tecidas não só no universo sertanejo, como no urbano. Com base na estrutura intertextual, ela inventa e transforma, fazendo uso da metalinguagem, construindo as narrativas – “Zé, Zurich, Nicolau, gravetinho, Jimmy, Johnny, caramelo, gotcha, Ignácio” e “A caderneta”, de *Para uma certa Nina* sem perder de vista alguns aspectos da linguagem roseana.

A capacidade de invenção de Rosa com o uso de aliterações, onomatopeias, metonímias e metáforas compõe suas ficções intrigantes que conquistaram os leitores. E a obra de Guimarães Rosa conquistou leitores de diferentes épocas, com inovações estilísticas, linguísticas e experimentações no plano da estética literária. O escritor mineiro criou uma linguagem nova, com codificações inusitadas, com virtuosidade e excesso de hermetismo vocabular. Foi um “alquimista da palavra”. Sobre seu processo de escrita, discorre Rosa em entrevista a Lorenz Günter (1965): “Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como usamos no Brasil; [...] enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu [...]” (ROSA apud GÜNTER, 1991, p.70).

Da releitura das narrativas de Guimarães Rosa, tem-se primeiro a personagem de nome Tutameia, do conto “Zé, Zurich, Nicolau, gravetinho, Jimmy, Johnny, caramelo, gotcha, Ignácio”, história de um homem solitário, que deu entrada no hospital porque estava muito doente: “O cachorro o acompanhou até a porta, mas não entrou, por que não deixaram cachorro entrar no hospital. O homem não sabia que era tão grave sua doença. Ou sabia e fingia que não sabia para o cachorro não perceber [...]” (SOUZA, 2009f, p. 33).

A princípio, a relação entre o homem e o cachorro é o foco da narrativa e estabelece certa ordem aos fatos. Um homem que enfermo, internado no hospital, e o cão, seu amigo fiel, a sua espera na porta do hospital: “A doença já avançava e o homem precisou permanecer no hospital. Toda evolução foi muito rápida: em semanas, o homem já não levantava da cama” (SOUZA, 2009f, p. 33). O cão tentava entrar no hospital para ver seu dono, mas o porteiro não lhe permitia, pois lá

não era ambiente para animais. “Como não podia ficar tão longe do homem, aceitaria sua condição. [...] A cada distração do porteiro, ele tentava passar sorrateiramente pelo portão de ferro, mas era barrado com muita indignação” (SOUZA, 2009f, p. 34).

O homem ficou um ano internado e o cãozinho permaneceu todo esse tempo na porta do hospital. “[...] o cão se manteria lá fora, dedicado e firme na sua longa espera, no seu propósito” (SOUZA, 2009f, p. 35). A imagem do homem aos poucos ia desaparecendo, mas o cheiro ainda permanecia. Um dia, o homem veio a óbito. O cachorro estava dormindo, acordou assustado, gemendo, intuía que algo anormal ocorria naquele momento: “Não lembrou do que sonhou, permaneceu-lhe que despertava a propósito de nada e sentiu uma angústia profunda. [...] Mas ninguém viu. Antes do corpo do homem ser levado, ele ainda voltou a sentir o cheiro do homem” (SOUZA, 2009f, p. 36).

Essa história, “do homem enfermo internado no hospital e o cão na porta a sua espera”, era apenas mais uma das inúmeras histórias que Tutameia ouvia das pessoas que iam à beira do rio Ihe contar, e ele anotava na sua caderneta. A faculdade de narrar histórias, nesse contexto pode ser associada à experiência e sabedoria do narrador benjaminiano. Esse narrador poderia relatar suas experiências através da fala sobre os acontecimentos de viagens. Trata-se do narrador que relataria as experiências vivenciadas nos contatos nos diversos portos por onde ele teria passado. Esse é o narrador viajante. Ocorre que também há relatos oriundos do homem igualmente sábio, mas que não teria realizado viagens pelo mundo. As experiências procederiam do contato com a terra – narrador camponês (BENJAMIN, 1994, p. 197-221). Buscando certa relação com as narrativas em estudo, pode-se afirmar que Tutameia também assume um caráter de narrador que conta e transcreve as histórias orais ouvidas de pessoas anônimas. “Tutameia escrevia, apenas escrevia na sua pequena caderneta, não fazia nenhum juízo das estórias que ouvia, pelo menos era isso se dizia que avistavam na maneira e traços do seu rosto. O que escrevia, ninguém haveria de saber” (SOUZA, 2009f, p. 37).

Souza propõe um jogo para a decodificação da trama de seu texto; primeiro, há uma história, depois outra no meio e, por fim, o retomo à primeira. São estratégias textuais que sugerem, a um leitor atento, a necessidade de observar os entrelaçamentos presentes na narrativa.

O conto “Zé, Zurich, Nicolau, gravetinho, Jimmy, Johnny, caramelo, gotcha, Ignácio” é uma espécie de miscelânea em que o conto “A Terceira Margem do Rio”, de Guimarães Rosa, está inserido. O título *Tutaméia – terceiras estórias* do livro publicado em 1967 se transformou no nome da personagem, grafado sem acento agudo no (i) – “Tutameia” e “Ninhinha” – menina com menos de quatro anos de idade, que inventava estórias absurdas, personagem do conto “A menina do lado de lá”, integrante do livro *Primeiras estórias* (1962), na ficção de Adeline, recebeu releitura sob o nome de “Ninhinha” – mulher formosa, professora do programa de alfabetização do qual o senhor Tutameia foi aluno.

Nesse conto de múltiplos nomes, Souza cria direções para o leitor: no início, a relação do homem doente com o cão; em seguida, a descoberta da escrita proporcionada por Nininha; e, por fim, Tutameia e as anotações na caderneta. A escritora baiana faz uso da linguagem referencial, pois capta aspectos do mundo cotidiano e também de elementos da função poética ao inserir, na fala da personagem Tutameia, características da escrita de Guimarães Rosa, como no caso da criação de neologismos e de palavras provenientes do vocabulário sertanejo:

Gostava de ler, mas acima de tudo inventar palavras, como por exemplo juntar a primeira sílaba de café com as últimas de açúcar e fazer **caçúcar** que, para ele, era café bem doce. E deste, tomava três, **trefés** bem doces [...]. Deu então que, depois dos ensinamentos de Nininha, se **embrenhou** para colecionar estranheza e criar **palavraria**. A **labuta** na roça estava ficando comprometida [...] junto com as raízes, com o amparo de um **gravetinho** [...] queria saber escrever palavras felizes que nem sabia conhecer, **cântaros**, açucenas. E foi acontecendo por dentro uma **tristezura**. (SOUZA, 2009f, p. 38-39, grifo nosso).

Tutameia escrevia compulsoriamente e dizia que “[...] o que escrevera, não escrevera para ninguém, escrevera para a vida” (SOUZA, 2009f, p.40). A chuva apagava as palavras rabiscadas. Todos queriam saber o que estava escrito na caderneta, mas nunca foi descoberto. Algumas pessoas questionavam sobre o que Tutameia tanto escrevia, e tal fato acabou tomando uma grande proporção, pois começaram a surgir pessoas de todos os lugares, algumas o achando louco. A narrativa, repentinamente, sofre um corte abrupto, um *flashback*, e volta à história do “homem e o cachorro”, do ponto em que há uma pausa para descrever a reação do cão após a morte do homem no hospital:

Quando despertou do sono, sentiu vontade de ir embora dali. Quiçá procurar outro homem para cuidar. Podia ser uma mulher também. As mulheres tem outro tipo de fidelidade[...]. Levantou-se e foi caminhando lentamente pela calçada em frente ao hospital. Sentiu que o porteiro levantou e ficou observando, curioso, vendo o cachorro prosseguir. [...] Atravessou a rua quando o sinal fechou e logo se dirigiu para a porta de uma escola de crianças, que ficava no outro lado. Ali pela tardinha, sempre havia umas senhoras que iam buscar os seus netos nas escolas. Uma delas haveria de gostar de cachorros. E ficou pensando qual seria o seu próximo nome. (SOUZA, 2009f, p. 41).

O conto encerra por onde começou, com a história que foi contada a Tutameia, que a anotou na caderneta. Ele permaneceu no meio do rio, mas o cão finalmente saiu da porta do hospital e passou a procurar um novo dono na entrada de uma escola.

A reversão no texto de Adalice pode influenciar na recepção do horizonte de expectativas do leitor, pois este precisa estar atento às mudanças propostas pelo texto, que sofre um corte, começando outra história, que, mesmo estando interligada com a anterior, apresenta um desfecho diferente. O texto inicial só é retomado para finalizar a narrativa como um todo, e a relação dialógica com a obra de Rosa prossegue, reiterando-se no conto “A caderneta”, o último do livro *Para uma certa Nina*, conto-homenagem ao escritor mineiro, conforme comenta a autora no seu *blog* “Casa da Mãe Nonana”: “Guimarães é um mundo que eu louvo [...]. Em segredo, mais bem em segredo mesmo, penso que *Para uma certa Nina* é o meu Tutameiazinho. Assim, sem acento e no diminutivo para não ofender o mestre das travessias” (SOUZA, 2009c).

Na narrativa “A Caderneta”, a personagem também de nome Tutameia abandona a família e vai viver em um rio, do qual não retorna mais, fato similar ao que ocorre no conto roseano “A terceira margem do rio” em que um pai de família, após a construção de uma canoa, abandona a família e vai morar no meio do rio. Na narrativa de Guimarães Rosa, o teor metafísico e as características do regionalismo são elementos bastante expressivos. A história da “terceira margem” começa com a narração do filho: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 1995, p.409). A canoa é o objeto de transporte no qual se fixam as primeiras ações do pai com a partida para o rio: “Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a

canoa saiu se indo – a sombra dele por igual, feito um jacaré, comprida, longa” (ROSA, 1995, p.409).

Em “A Caderneta”, Souza usa vocábulos infrequentes, aliteraões, assonâncias e frases curtas, em um conto reestruturado sob a forma de poema. No plano da narrativa, observa-se uma seleção de eventos estranhos, sem a inserção de fatos sobrenaturais, porém incompreensíveis para qualquer pessoa e que apontam para um caráter insólito.

A partida de Tutameia provocou comoção e também um sentimento diante do sagrado: “Havia gente que ia lá rio só para xingar, como havia gente que ia para rezar também. Gente que pensava que Tutameia era um santo. E milagreiro” (SOUZA, 2009a, p. 43). No meio do rio, sentado no barco, passava os dias e as noites com uma caderneta em punho. Um mistério se instalava em volta do rio:

[...] ele olhava para a pessoa e escrevia e escrevia em sua caderneta e aí a pessoa que estava olhando e sendo olhada, saía de lá mais limpa, ela assim dizia. Quase que por uma graça, duas graças, três graças, mudara alguma coisa no sentir, e ela ia contando pros outros que na sua alma sucedia uma milagraría. E depois pagava promessa para o homem. (SOUZA, 2009a, p.43).

Tanto em “A Terceira Margem no Rio” como em “A Caderneta”, o sentimento de incômodo e a estranheza se manifestam a princípio, no momento em que Tutameia decide ir para o rio, espaço até então não habitado que se transforma em sua moradia. No texto de Souza, a caderneta se apresenta como um objeto misterioso, uma espécie de diário e, ao mesmo tempo, um livro sagrado no qual só ele poderia escrever, e revelar o que estava escrito. Também é a representação dos diários de viagens de Rosa, o qual sustentava o hábito da escrita com o auxílio de cadernetas, como afirmou em entrevista a Pedro Bloch (1989, p. 100):

Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem vôo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o vôo de cada pássaro, em cada momento. Não há nada igual neste mundo. Não quero palavra, mais coisa, movimento, vôo.

O escritor registrava o que observava na paisagem, nos dias em que percorria o Sertão. As pesquisas, unidas à memória e ao imaginário, contribuíram de forma muito significativa para a construção de sua obra. As cadernetas ofereciam um modo peculiar de mapear o Sertão, algumas dessas estão arquivadas no acervo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e exibem notas de viagens realizadas no Brasil, na Itália e na França.

A *caderneta*, na narrativa de Adeline Souza, também remete a uma forma de registro, pois nela o homem anotava as histórias de vida de todas as pessoas que se dispuseram a contá-las. Não há como não se lembrar do narrador benjaminiano, tematizado aqui. A inquietante situação desencadeou uma relação mística de proximidade e distanciamento entre o homem, o filho e as pessoas do vilarejo. Um homem no meio do rio, uma caderneta e vários segredos confidenciais: eis a história. As pessoas se dispunham a se confessar com Tutameia como se ele fosse um padre. Um dos filhos que presenciava tais acontecimentos dizia que o pai era um homem bondoso, mas, se era santo, sábio ou vidente, isso ele não poderia afirmar e como também jamais compartilhou com alguém a possível insanidade do patriarca. Uma peregrinação acontecia na margem do rio, pois aquele que era visto antes como louco, agora era um santo: “Teve um devoto que construiu uma capela e todos os domingos, cantava uma ladainha de agradecimento ao homem” (SOUZA, 2009a, p. 44).

Em “A Caderneta”, o meio do rio representa o ponto de chegada, e a *caderneta*, um objeto que separa e que marca a loucura total do pai que estava à espera da morte. “Passava nuvem, ano, boiada e mesmo tendo já passado tudo e todos os tempos de novidade, ninguém deixava de se interessar pelo rumo dos feitos de Tutameia” (SOUZA, 2009a, p. 45). Fundaram uma seita no Vilarejo em seu nome, as pessoas do lugar partiram para o rio em grupos munidos de papel e lápis na mão. Depois de alguns dias sem nada para escrever, após passarem por frio e fome, voltaram para suas casas e chegaram à conclusão de que o homem era um escritor.

O pai do narrador, movido pela demência, não encontrava nenhuma compreensão por parte dos demais membros da comunidade. Aquele homem, para eles, era um ser silencioso que inventava seu destino, plantando a incerteza e o estranhamento no meio de um mundo simples, unindo o conhecido ao desconhecido no meio de um rio.

Um dia, não mais o avistaram e trouxeram a canoa para uma das margens do rio. O corpo do homem ainda estava lá, mas a alma já havia partido com Caronte⁶, para o mundo dos mortos. Ao seu lado estava a caderneta, que “[...] não trazia palavra alguma que pudesse ler. Talvez Tutameia lavasse as palavras nas águas do rio quando sentisse que elas estivessem prontas” (SOUZA, 2009a, p. 46). As pessoas fascinadas, como se tal acontecimento fosse um milagre, observavam aquele vazío: “Na caderneta como que ornada de pequenas iluminuras, estava escrito o livro eterno” (SOUZA, 2009a, p. 46).

Ao se apropriar do texto roseano, a autora valoriza a essência e os significados que o texto do autor mineiro contém. No desenvolvimento da trama de Adeline Souza, a história original escrita por Guimarães Rosa permanece, porém foram inseridos alguns elementos que conferem novo desfecho ao conto. Uma história idêntica foi escrita, um pastiche da prosa roseana, no entanto a recepção pelo leitor do novo texto vai depender de seu repertório de leitura ficcional, pois a semelhança com o texto de origem é incontestável. A reescritura do texto roseano, sob uma nova perspectiva, com foco na *caderneta* como “elemento-chave”, não diminuiu em nada o valor e carga semântica do texto “A terceira margem do rio”. Só fez reafirmar a semelhança entre ambos, o que pode ser rapidamente percebida no ato da leitura.

⁶ É o barqueiro, cuja função era transportar as almas para além dos rios do Hades. (BRANDÃO, 1986, p. 317).

3 O INSÓLITO COMO EFEITO ESTÉTICO NA OBRA DE ADELICE SOUZA

O leitor mantém uma relação intrínseca com a interpretação do insólito no universo ficcional. O leitor vai decidir sobre a presença de tal manifestação, como efeito das estratégias de construção ficcional de acordo com o seu repertório cultural. Assim, entende-se que a recepção do insólito está, de início, condicionada à sua constituição na narrativa, ou seja, vai depender dos recursos de linguagem utilizados pelo autor na emissão do discurso e da recepção do leitor em termo de graus de interação e familiaridade na apreensão de elementos no processo de leitura para construir os significados do que pode ser considerado insólito ou não, em um texto.

Nesse contexto, na obra literária de Adeline Souza, a percepção do que pode ser considerado insólito pode ocorrer por meio da percepção dos efeitos estéticos provocados por inúmeras circunstâncias, desde elementos fantasiosos chegando até a um despropósito. De acordo com Iser (1996, p.50), a obra tem dois polos: o artístico e o estético. O polo artístico designa o texto criado pelo autor. Diante de tal concepção, o primeiro polo torna a obra literária um processo virtual que não estabelece conexão nem com a realidade do texto, nem com as características do leitor. Já o segundo diz respeito à concretização produzida pelo leitor. A obra literária se realiza na convergência do texto com o leitor.

O insólito, enquanto efeito estético nas narrativas de Adeline Souza, ocorre em um universo familiar, porém é movido por acontecimentos incomuns, sem nada de fantasmas, apenas seres humanos com seus comportamentos introspectivos, duvidosos, com medos e devaneios. Logo, o banal se une a uma atmosfera confusa, provocando situações de estranhamento no mundo real. Diante de tais ocorrências, não é possível identificar a dimensão do sentido que o leitor utiliza para fazer interpretações heurísticas. Wolfgang Iser (1996) aposta no imaginário, como a última posição prevista no ato da recepção, para que o leitor seja capaz de configurar sentidos a partir de certos elementos imaginativos. A percepção do caráter insólito provoca uma incerteza entre o que é anormal e o que é imaginário, puramente fantasioso, na própria criação. Segundo a pesquisadora Lenira Covizzi (1978), a presença de um alto grau de estranheza em notável parte da ficção, principalmente a partir do século XX, contrária as expressões literárias anteriores, não se deixa

conduzir pela hegemonia de um padrão composicional, assumindo, ao contrário, as mais variadas tendências. Essas experiências são evidentes já que as exigências do mundo contemporâneo solicitam padrões inovadores de medidas, mesmo admitindo que “[...] não é o insólito um novo atributo da arte contemporânea, pois, antes de tudo, ele é uma característica que está na própria condição do ser fictício” (COVIZZI, 1978, p. 29).

Nesse contexto, é através dos estímulos produzidos no imaginário do leitor, que ele é levado a assumir um papel ativo na construção da ficção. Com a produção de efeitos estéticos, pode-se notar a presença do insólito, que desperta dentre vários “[...] o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal* [...]” (COVIZZI, 1978, p.26, grifo da autora). Lenira destaca, grafando em itálico o prefixo “in”, traço de negação ou sentido contrário no caso do insólito. Tais ocorrências se apresentam sob as mais diversas formas, não existindo modelos de composição ficcional estabelecidos, portanto há muitas possibilidades de esse insólito ser experimentado em todas as direções, por meio dos instrumentos narrativos. No entanto, adverte Covizzi (1978, p. 36):

A aludida constante que batizamos de *insólito*, no sentido do não-acreditável, incrível, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal:
 ilógico – contrário à lógica; não-real; absurdo.
 mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.
 fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.
 absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.
 misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.
 sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.
 irreal – que não existe; imaginário.
 supra-real – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia.

Todas essas formas caracterizam o insólito, enquanto evento narrativo, apoiado em estratégias empregadas para estabelecer uma relação direta entre autor e leitor, ambos construtores da linguagem, essenciais para interagir com o texto. Como sugere a concepção iseriana (1996), a interação está centrada em todos os pontos da tríade autor/texto/leitor, podendo haver uma impossibilidade de interação se alguma parte ficar de fora do ato de leitura, pois não haverá comunicação

eficiente para dispor as partes. Cada leitor possui uma maneira própria de enxergar e sentir as estruturas textuais, o que torna certas temáticas envolventes por alcançarem e conseguirem preencher certos vazios dispostos nos textos literários.

Ao se tratar da obra de Adelice, a recepção que ocorre no instante da leitura pode ser importante para a compreensão do enredo, a identificação com outras obras literárias e o despertar do texto, que aguça a curiosidade do leitor. Sob essa perspectiva, tem-se como exemplo a narrativa curta “As mulheres azuis”, da coletânea *Caramujos zumbis* (2003), em que observam-se algumas estratégias para dar um efeito incomum à história.

Em “As mulheres azuis”, a trama gira em torno de uma busca incessante por respostas sobre o motivo de somente as mulheres azuis não poderem participar de um evento misterioso chamado “A festa onde matam”. Ninguém sabe o que acontece lá e nem o que matam: “Hoje é o dia da festa onde matam. Não sei se onças ou formigas, mas matam. Nós, mulheres azuis, não podemos entrar nesta festa. As mulheres brancas e os homens azuis entram” (SOUZA, 2003c, p. 31).

Essa festa aconteceria há muito tempo, constituindo uma tradição, mas ninguém lembra quando ela foi iniciada, mas acham que isso aconteceu anteriormente à existência das mulheres azuis. Não se sabe o que morre por lá, e nem por que deve morrer, não se ouvem barulhos, e nem deixam vestígios. A festa não parece ser uma reunião, uma solenidade e nem uma confraternização. “[...] imaginamos que somos nós que legitimamos a existência da festa onde matam, pois para matar, eles necessitam das mulheres azuis” (SOUZA, 2003c, p. 31).

O mistério sobre esse evento silencioso deixa as mulheres azuis angustiadas e confusas. São várias as suposições sobre o que se mata lá dentro, talvez sejam animais selvagens, pessoas, independente de espécie, não dá para saber ao certo o que matam:

O que nos intrigou durante longos períodos da nossa vida é a **completa e absoluta indiferença** pela qual eles entram e saem das festas. Não dão absolutamente nenhuma pista do que eventualmente possam fazer lá dentro. Eles entram e saem e entram. E nós, de todas as maneiras possíveis, tentamos captar uma razão sequer – através de um olhar, de um sorriso, de uma testa que franze ou de um lábio que se morde – e **nada, absolutamente, nada, nos revela o sentido** daquela festa (SOUZA, 2003c, p. 35, grifo nosso).

As mulheres azuis até tentaram entrar na festa, mas há uma força maior que faz com que elas recuem, sem mesmo saber o motivo. No dia em que acontece a festa, elas são tomadas pela ansiedade e por um sofrimento inexplicável. Mas são esses sentimentos que as mantêm unidas. Após tantas tentativas e dúvidas, descobriram, por fim, que talvez sejam as que morreram por não estarem lá dentro, matando quem está do lado de fora. Assim, a ausência delas na festa pode ser justificada por não estarem mais vivas entre os frequentadores da “festa onde matam”.

Com essa atmosfera misteriosa, a narrativa “As mulheres azuis” aciona pontos de inquietação e estranhamento no leitor em relação ao texto, sentimentos tais que podem ser identificados no ato da leitura. A recepção, a interpretação e a capacidade imaginativa do leitor vão definir se esta é uma narrativa com efeito insólito ou não. Uma vez detectada a presença do insólito no texto através de uma sucessão de sinais deixados pelo autor para provocar tal efeito, ainda que possam ser ambíguos, eles estão lá, porque assim o autor os colocou e cabe ao leitor identificá-los.

3.1 FIGURAÇÕES DO INSÓLITO: ENTRE O CORPO E A CAMA, O INCÔMODO

No conto “A mulher nua”, de autoria de Adeline Souza, publicado na coletânea *Mais trinta mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizada por Luiz Ruffato (2005), a impressão do que venham a ser eventos insólitos pode funcionar como elemento estruturador da narrativa, que faz com que as ações estranhas se desencadeiem a partir disso. Narra-se a história de uma mulher que, perturbada, notou a presença de uma saliência anormal nas costas: “Quando acordei naquela manhã, depois de um sono agitado, percebi que tinha uma mão presa em minhas costas e que me transformara numa ...” (SOUZA, 2005, p. 225). Nessa narração, o corpo é o principal alvo do suposto processo de anomalia, que se desenvolve como reflexo de uma crise da personagem, incômodo que a princípio se manifesta no espaço íntimo e, depois, em um ambiente público, a praia.

As configurações espaciais fatídicas desenhadas e assumidas por aquela estranha mão, em termos da conquista de espaços nas costas da mulher, sob processo invasivo a que sua coluna dorsal é exposta, vêm incomodá-la bastante:

“No início, deitei de costas e precisei mudar de posição, porque a mão – apenas uma incômoda saliência até então – já estava presente demais, eu nem ao menos podia deitar de costas na minha posição favorita” (SOUZA, 2005, p. 256).

Esse processo estanho, ocorrido ao amanhecer, com aquela instalação repentina no corpo da personagem do conto, “A mulher nua”, lembra a transformação em inseto gigantesco pela qual passou Gregor Samsa no clássico *A metamorfose*, de Franz Kafka:

Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em duros segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a ponto de escorregar. Comparadas com o resto do corpo, as inúmeras pernas, que eram miseravelmente finas, agitavam-se desesperadamente diante de seus olhos. (KAFKA, 1997, p. 7).

Na narrativa kafkiana, Gregor, em sua versão metamorfoseada, vai vivendo sua vida que é compartilhada com o exercício do descobrimento do desconhecido. Após despertar do sono transformado em inseto monstruoso, ele até tenta adormecer novamente para esquecer a situação na qual se encontra. O homem busca acordar desse sonho em outra realidade, recobrar seus sentidos e, até mesmo, a própria condição física. No entanto, o que o impede de adormecer é justamente o que o faz querer esquecer. O irrealizável, agora, é fugir da estranheza que se tornou a sua realidade. O novo corpo que adquirira, impede-o de, minimamente, colocar-se na posição de repouso de costume.

O espaço, inicialmente, tanto em a “Mulher nua” como em *A metamorfose*, é o quarto, ambiente comum a qualquer recinto familiar, lugar de conforto que revela a intimidade de quem o habita: “O quarto, um vulgar quarto humano, apenas bastante acanhado, ali estava, como de costume, entre as quatro paredes que lhe eram familiares” (KAFKA, 1997, p.7). A personagem da trama de Adelize Souza não sabia como reagir às novas propostas do corpo, “[...] como se a mão estivesse estado ali o tempo inteiro, em meu próprio corpo, e eu nunca notara. Era uma estrangeira habitando em mim” (SOUZA, 2005, p. 257). Com Gregor, personagem kafkiano, não foi diferente, o estranhamento, a incógnita das funções de seus novos membros, impossibilitava-o de exercer suas obrigações de caixeiro viajante.

No conto “A mulher nua”, aquela mão começa a se manifestar, buscando, no início, um domínio sobre a pele da mulher, querendo romper os limites do corpo. A preocupação da personagem era se aquela anomalia permaneceria por toda a vida. Ela precisava sair para trabalhar e se encontrar com os amigos. Como iria aparecer, socialmente, diante de outras pessoas, com aquela mão intrusa? Como iria explicar a existência de uma mão que tinha vida própria e se apresentava agarrada às suas costas? Estava se distanciando do convívio social e a solidão invadia seus dias. Não sabia o que fazer com a presença daquele terceiro membro que, aos poucos, parecia tornar-se uma parte natural do seu corpo: “Não havia ninguém para ouvir o meu apelo” (SOUZA, 2005, p. 257).

O alojamento daquela mão instaura o primeiro momento insólito. A narrativa já traça seu estranhamento que, obviamente, se configura na ficcionalidade dos fatos. Nas considerações de Flavio García (2007), o insólito se constrói na narrativa por meio de estratégias utilizadas pelo autor, no entanto, igualmente se define na recepção, a partir de efeitos condicionados ou não ao ato de leitura. Essa narrativa instaura artifícios em termos de a personagem principal sentir tensões musculares, manifestadas por algo estranho que nasce no corpo, trazendo-lhe desconforto. No decorrer da história, há um segundo evento insólito:

[...] a mão começou a me acariciar, reproduzindo sensações prazerosas que eu reconhecia, poderia até dizer que gostava daqueles movimentos. Não, era mais do que isso: eu desejava. E que naquele momento, se dependesse de mim, a mão ficaria ali por toda uma eternidade. Fechei os olhos e fui deixando as sensações penetrarem fundo. Aquele sentimento indefinido fazia com que nada mais importasse, e parecia que o carinho que se estabelecia estava guardado em algum lugar distante que eu já visitara, que eu entendia, como se trouxesse para minha experiência algo que era meu, mas que estivera ausente. [...] estava vivenciando um puro êxtase, uma absoluta e invariável disposição afetiva, quando a mão – talvez já satisfeita em seus caprichos – fez um movimento brusco de repulsa, causando uma distensão muscular quase no lado esquerdo, ou no lado direito, não sabia definir, era um ponto perdido, por isso difícil de localizar no meio de minhas costas. (SOUZA, 2005, p. 258).

A partir desse momento, aumenta o sentimento de incompreensão da personagem diante do que estava acontecendo com sua vida, por causa do novo membro alojado no corpo, que suscita lembranças da infância com a família: “Na volta, vínhamos os três juntos, de mãos dadas, eu no meio brincando e usando as mãos deles como gangorra” (SOUZA, 2005, p. 259). As mãos significavam muito

para ela, pois, quando criança, impediram-na de cair e machucar gravemente o joelho; em outra ocasião, serviram de sustentação, ao evitar um desastre numa brincadeira de mau gosto, na casa da tia onde passava as férias. A parte que lhe parece ser estranha e insiste em permanecer no seu corpo, é familiar, pois a mão é um “[...] segmento distal ao punho; extremidade dos membros superiores” (FERREIRA, 2000, p. 445), importante para o corpo humano.

Em “O estranho”, Freud (1919) aponta a ideia de que um fator infantil pode vir a ser o causador de sentimentos de estranheza, o medo infantil da castração é nada mais justificável do que o medo da natureza racional. O psicanalista traz, como exemplo primeiro, o medo da perda dos olhos no conto “O homem da areia”, de E.T.A. Hoffmann. Na análise de tal narrativa, Freud observa que o complexo de castração da personagem de Hoffman está na base das experiências de estranhamento e de angústia que o acompanha, estando elas associadas a situações importantes de perda na vida de tal personagem – Nataniel. No conto, essas experiências aparecem pela suposta castração dos olhos pelo ‘homem da areia’, a morte do pai, o afastamento de Clara, sua noiva, e do irmão dela, seu melhor amigo, e o roubo da boneca Olímpia.

Para Freud, a narrativa fantástica “A história da mão decepada” (1826) de Wilhelm Hauff, a mão amputada, remete ao complexo de castração em que a separação do membro do corpo e o constrangimento por conviver com o coto, marcam a personagem. Já no caso de “A fera de cinco dedos” (1928) de William Fryer Harvey, a mão decepada incorpora movimento próprio. A narrativa de Harvey simboliza o retorno dos mortos, e Freud vê semelhança com um pesadelo que evoca o complexo de castração, na ideia de não podermos restringi-la a um sentido unívoco ou a uma interpretação que o esgote por completo. A mão que movimenta sem corpo sugere duas interpretações – a castração e a independência. Essa última se relaciona com uma parte da nossa mente, que passa a agir sozinha, como analisa Bráulio Tavares (2007), no livro *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*.

Em “A mulher nua” de Adelice Souza, o medo da castração oriundo da infância foi superado. Na fase adulta, a terceira mão que nascera no corpo da mulher suscita o desejo de castração. Ela já não suportava aquele incômodo, que se fazia denso nas suas costas. Nos momentos de angústia, aflita com a presença daquela anomalia, a mulher se despiu, ficando totalmente nua; achava melhor tirar

todas as peças de roupas para diminuir aquele peso: “Um arrebatamento, uma colisão de sentimentos ia tomando conta dos meus atos, e rapidamente fiz-me nua. Andei de um lado a outro da casa, e como era ainda muito cedo, ainda amanhecia lá fora, resolvi caminhar até a praia” (SOUZA, 2005, p.259). Pôs um imenso casaco sobre o corpo desnudo, calçou chinelos e saiu para a rua. Havia poucas pessoas na praia naquele horário, aproximou-se de uma moça que estava em um banco mais recuado, e pediu para que ela olhasse as suas costas, a jovem balbuciou que não havia nada ali.

Ao se colocar em contato com o mundo externo, fora de casa, desafiando a realidade objetiva, o delírio da personagem assoma com intensidade. Não se deu conta de que o casaco estava aberto e começou a juntar uma pequena multidão a observá-la, ela parecia não perceber o que estava acontecendo, quando:

Um velho bêbado e nojento falava mais alto que todos “Olha a mulher nua”, e todos riam, apontavam, faziam escárnio da situação. Fiquei de costas para a multidão com o intuito de mostrar-lhes a mão. Inútil. Pude perceber nos olhos das pessoas o que havia me confirmado a moça: não havia ali nenhuma mão. Como poderia não existir se eu a sentia? Eu não estava dormindo, não estava sonhando, nunca tive alucinações. Rememorei todos os passos até chegar ali, desde a madrugada: o nascimento da mão o bom-dia ao porteiro o relógio com suas horas a praia perto da casa a moça pietá eu nevasca eu nevada eu gelo. (SOUZA, 2005, p. 260).

No meio da multidão, avistou um vizinho, correu em direção a ele e perguntou se ele via a mão. Pela expressão, dava para perceber a reação do homem. A mulher entrou em pânico por não conseguir entender o que estava acontecendo. A mão se manteve inerte diante da multidão, repousava, não fazia mais nenhum carinho, assim pensava a mulher. A multidão começou a se agitar com o estado em que ela se encontrava, sua nudez naquele momento chamava a atenção das pessoas que passavam e das que ali se encontravam, era alvo de gritos e comentários na praia: “Foi quando um moço, com gestos muito gentis, aproximou-se de mim e, mesmo com todo barulho que a multidão fazia, tentou compreender o que se passava. Expliquei que não estava tendo alucinações, que havia uma mão em minhas costas” (SOUZA, 2005, p. 261).

A reação da mulher diante do fato que estava lhe tirando o sossego se tornara insustentável. Ela aparentava estar insana e confusa. O rapaz a olhava carinhosamente. Prometeu que iria acompanhá-la para qualquer lugar que fosse.

Poderia até ser verdade o que ele dizia, a mulher acreditava, mas para ela o que importava naquele instante era acabar com o incômodo, remover tal protuberância daquela parte do corpo e voltar à vida normal: “A mão que estivera inerte, feito morta, repousando imóvel em minhas costas, começou a me afagar com afeto. E eu já não sabia se queria esquecê-la definitivamente, se sobreviveria sem aquela parte no meu corpo [...]” (SOUZA, 2005, p. 261-262). Desesperada, pedia em soluços que o moço arrancasse a mão com força para que ela não pudesse mais nascer.

Na narrativa “A mulher nua”, o estranhamento dos fatos provoca uma hesitação no leitor, que, por sua vez é obrigado a passar por um *bosque*⁷ – um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo não existindo trilhas bem definidas, o leitor pode traçar sua própria direção, decidindo se vai seguir para a esquerda ou para a direita de determinada direção no texto narrativo. O leitor é obrigado a optar, principalmente quando o narrador deixa o caminho livre para imaginarmos a continuação da história (ECO, 1994).

No instante em que a mulher sai da casa e vai para a praia, a narrativa toma nova direção, o efeito insólito que permitia a construção de uma realidade ficcional é combatido pelo seu inverso; o fato de não haver nenhuma saliência estranha, no caso, a mão nas costas, algo que só ela vê e sente, traz outro sentido para a história. O *insólito* que se manifestou pelo anormal, sobrenatural e incomum no texto se transforma em “*sólito*”. Tal mudança se deu com a ida da personagem para a praia, conseqüentemente, a partir das sinuosidades que constituíram os novos acontecimentos da narrativa e levando o leitor a notar essa mudança de efeito.

Em meio à confusão, desesperada, a mulher nua não sabia o que fazer: “Abandonei o casaco e tentei fugir dali, mas estava cercada de um rebuliço geral, a multidão aumentava vertiginosamente, apitos, sirenes [...]” (SOUZA, 2005, p. 262). No meio do pranto, alguém conhecido, talvez um parente, que ela não conseguia lembrar quem era, a levou de volta para casa. Mesmo depois de todo esse rebuliço, a mulher dizia que o membro continuava nas suas costas: “Sei que sua presença é incômoda e penosa, mesmo assim a prefiro visível: parece-me mais fácil contorná-la estando bem ao alcance dos olhos” (SOUZA, p. 262). Para ela, o membro estava ali, mas, para as pessoas da rua, ela estava louca, delirando.

⁷“Bosque” é uma metáfora criada por Jorge Luís Borges para qualquer texto narrativo.

Tanto em “A mulher nua”, de Adelice Souza, como em *A metamorfose*, de Franz Kafka, há uma degradação funcional diante da transformação física ocorrida nos corpos das duas personagens, manifestação de situações estranhas, que traduzem o desespero do ser humano diante de acontecimentos inexplicáveis. A mutação de Gregor Samsa e o “nascimento” do terceiro membro no corpo da mulher expressam a dimensão de um efeito estético, que pressupõe a presença do insólito no texto, através de sugestões inseridas pelos autores e que devem ser percebidas pelo leitor no momento da leitura.

O drama da personagem em “A mulher nua” dividiu o texto em dois grandes momentos: o primeiro, voltado para o surgimento da mão, e o segundo, relacionado com o momento em que ela sai de casa para a rua e chega à praia. São duas histórias, dois grandes momentos, que travam um embate entre o que parecia ser um devaneio, talvez, até um delírio e um fato real.

Sobre a relação entre essas duas “histórias” que integram um conto, Ricardo Piglia esclarece no ensaio “Teses sobre o conto” (2004): a narrativa narra, ou precisa narrar, em primeiro plano, o que chama de *história aparente*, ocultando, em seu interior, a *narrativa cifrada*. Uma história visível deve esconder uma história secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário. “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p.90). O teórico argumenta que a tensão entre as duas histórias nunca será resolvida. “O conto é um relato que encerra um relato secreto” (PIGLIA, 2004, p. 91). Conta-se a narrativa secreta cada vez mais elusiva, que se funde com a *história aparente*: o mais importante não se deve contar. Deve-se construir a história secreta com o subentendido e a alusão. Tais características podem ser notadas nas escrituras de Adelice Souza. Afinal de contas, nem sempre as histórias da vida apresentam soluções.

3.2 A PRESENÇA DO DUPLO: INVASÃO, INVEJA E LOUCURA

A própria relação entre as noções de insólito e de duplo já é, por si só, provocativa; afinal, quando tomamos algo por insólito, estamos implicitamente admitindo que ele se desvia de – ou mesmo se opõe a – um certo grau zero, das coisas que consideramos “sólitas”, e nada mais seria do que um duplo antagônico. (FRANÇA, 2009, p. 7).

O duplo como manifestação do insólito, pode ser percebido no confronto entre a busca de si, por parte de um Eu, uma identidade em processo de cisão da vida, estágio que se configura no encontro com o Outro. O duplo reside no fato de se instalarem questões que colocam o Eu em pé de conflito com um Outro, isto é, trata-se de um sujeito que vivencia impasses por demais inquietantes e sofridos: “‘Quem sou eu?’ e ‘o que serei depois da morte?’” – são indagações decorrentes de acontecimentos do duplo na produção artística de diversas épocas (MELLO, 2000). Com representação desconcertante e de natureza enigmática, o duplo se faz presente em alguns conflitos da natureza humana. Na literatura, o duplo tem-se manifestado quase sempre em situações de relatos em que ganha relevo a comparação entre duas facetas de uma mesma personagem – o original e a cópia. O leitor pode identificar o duplo através de situações que se originariam das semelhança e aparência físicas de duas personagens. Não se apresentam como tão raros, processos de usurpação e assimilação de identidades alheias, práticas perpetradas por sujeitos invasores, que desprovidos de retidão de caráter, não medem esforços para apropriações indevidas de qualidades do Outro.

Sobre a presença constante do duplo na construção de diversas obras literárias, Otto Rank ([1914] 2013) explica que na tradição literária coube às obras de diferentes autores – Hoffmann, Poe, Maupassant, Dostoiévski, entre outros – demarcarem, com perfeição, o duplo e os elementos expressivos que compõem sua verdadeira natureza. Ao se deparar com as obras desses autores, é possível ao leitor identificar traços que se assemelham a aspectos existenciais inseridos nas personagens, a partir de comportamentos que evidenciam atitudes e temores nos heróis ou anti-heróis.

Para Freud (1919 [1996]), o fenômeno do duplo pode aparecer em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento na literatura, conferindo-lhe um efeito insólito. Pode surgir com relação à percepção, ao conhecimento, aos sentimentos e às experiências em comum entre dois personagens. O duplo ocorre em três níveis distintos: a duplicação, a divisão e a troca ou permutação. Na *duplicação*, dá-se o aparecimento de pessoas que podem ser consideradas idênticas porque se apresentam semelhantemente iguais; na *divisão*, o sujeito identifica-se com outro, de tal forma que fica em dúvida sobre a natureza e pertencimento do Eu, duvidando a respeito de si mesmo; e a *permutação* que consiste em substituir o Eu por um Outro, com a reprodução dos mesmos traços

faciais, caracteres, aspectos, vicissitudes, atos criminosos, e até de nomes, por várias gerações sucessivas.

No campo fértil da temática do duplo, se sobressai, pela recorrência e diversidade observadas, a duplicidade ou o desdobramento da personalidade nas narrativas curtas de autoria de Adeline Souza “As escravas gêmeas” e “Caramujos Zumbis”, do livro homônimo publicado em 2003. A relação entre o duplo e a morte permeia essas narrativas que estão ligadas aos desejos de sobrevivência, o amor por si mesmo e a angústia que ronda a existência humana. Tais sentimentos, ao mesmo tempo que são personificações da alma, tornam-se uma ameaça, um terror.

“As escravas gêmeas” e “Caramujos zumbis” são narrativas, que apresentam instruções de leitura sobre um jogo de duplicações, contradições e estranhamento, ficções tensas em que o insólito está contido como efeito das estratégias de construção das narrativas. É através de um jogo circular que a recepção de tais textos pode vir a se transformar em um processo de configuração do imaginário projetado nos textos de Adeline Souza.

No conto “As escravas gêmeas”, que abre o livro *Caramujos Zumbis* (2003), a narrativa revela um perturbador caso de duplicidade do ser e de estranheza radical de duas irmãs gêmeas, que vivem em condições de exílio do mundo dito normal que as cercava. Fechadas em si mesmas, construíram as próprias leis de moralidade. O conto se inicia com o nascimento das irmãs:

Nascera em par, mas eram uma. Vieram ao mundo num dia cinzento que já definia, em si, toda uma incompreensão que as imagens nebulosas trazem. Veio uma e depois a outra, porém a mais velha, a que tinha nascido antes, fazia questão de deixar-se enxergar menos. Era a forma de compensar o tamanho do sexo da mãe, que não permitiu a saída simultânea de duas cabeças ou de quatro pernas. (SOUZA, 2003b, p.17).

Na infância, aos seis anos de idade, aprenderam a escrever seus nomes, pelos quais as irmãs não gostavam de ser identificadas. Criaram os apelidos para que o mundo exterior as conhecesse dessa forma. “Somos Ita. Descubram-nos” (SOUZA, 2003b, p. 17). Elas achavam que nomes eram coisas infames que possibilitavam a distinção entre as pessoas e revelavam o mistério da identidade pessoal. Na narrativa, a unicidade que as irmãs tentavam impor pode ser percebida no ato da leitura, desde o momento em que as gêmeas se apresentam. Algumas

estratégias do texto, no primeiro parágrafo, já podem ser descobertas pelo leitor. São elas, a noção de igualdade absoluta e a imagem especular do Outro, o que como se pode observar com a imagem das irmãs gêmeas. Segundo o *Dicionário de mitos literários*, de Pierre Brunel (1998, p. 261-288), os gêmeos são considerados na literatura como a primeira forma de duplo.

Aos dezesseis anos, as duas irmãs conheceram Pedro, rapaz gentil, branco, com a polidez de um metal, dentes amarelados e manchados devido ao consumo constante de café. Ele até substituía água por cafeína. As duas se apaixonaram. Procuravam ficar próximas do rapaz, conversavam sobre vários temas que até se tornavam repetitivos. Pedro tinha um lindo par de olhos azuis, mas esse atributo, não fascinava as irmãs, pois elas se sentiam atraídas mesmo era pelas veias azuis que se destacavam na epiderme do rapaz:

[...] as duas não queriam ver se, em algum momento, todo aquele café que ele bebia iria ser visível em suas veias. Os olhos não iriam ficar negros por causa do café? Os olhos são coisas que vemos. Mas o que está dentro é sempre um mistério. O mistério que elas haveriam de descobrir dentro da existência de um sangue cafeinado em suas veias, e fazer o preto jorrar, escoando a sujeira. (SOUZA, 2003b, p. 18).

Pensaram em amá-lo, mas tiveram medo de que o amor por Pedro fosse intenso. Quando perceberam o perigo que o sentimento pelo rapaz representava para elas em termos de poder separá-las decidiram eliminá-lo de suas vidas. Procuraram uma forma de eternizá-lo para sempre dentro delas e resolveram que a morte seria a melhor saída. Combinaram não mais conhecer outros rapazes, porque trariam um amor diferenciado que as afastava delas próprias e elas não queriam viver uma sem a outra, assim como Castor e Pólux⁸, irmãos gêmeos da mitologia grega, que não queriam ser separados nem pela morte.

As irmãs tramaram o assassinato de Pedro, uma morte grotesca: doparam o rapaz com um sonífero, apunhalaram-no várias vezes e, depois, o esquartejaram. Perfuraram seu coração numa busca incessante pelo líquido preto. Não

⁸ Mito grego em que os gêmeos partilham a mesma mãe, porém pais diferentes – Pólux por ser filho de Zeus, era imortal, enquanto Castor, filho de Tíndaro, herdeiro do reino de Esparta, não era. Com a morte deste, Pólux pediu a seu pai que deixasse seu irmão partilhar da mesma imortalidade e assim, para celebrar o amor fraternal entre eles, Zeus os transformou na Constelação de Gêmeos (BRANDÃO, 1986).

encontraram. Sujaram-se com o sangue vermelho e ficaram decepcionadas ao perceber que o rapaz não trazia nenhum mistério em suas veias.

Aos vinte seis anos, mulheres adultas, “[...] quiseram conhecer aquilo que palpita a carne, que ressurgiria dentro de um poço fundo e transbordaria águas para todo redor” (SOUZA, 2003b, p. 19). Para iniciar a vida sexual, elegeram um vizinho, um senhor viúvo que se vestia com um terno preto muito limpo, e que as duas admiravam muito por sua elegância. Mais um deleite para seu fetichismo. O Sr. Ventura as apreciava pela beleza, porém as achava estranhas, por ficarem em casa a contemplar o nada através da janela, com sorrisos maliciosos. Um dia, entraram na casa do Sr. Ventura com um bolo de carimã e uma garrafa térmica, o vizinho as recebeu com muita simpatia, mal sabia ele quais eram as reais intenções daquela visita inesperada e gentil.

Rita entrou na cozinha, cortou o bolo. Maíta entrou na cozinha, preparou o café. O velho sorria, falava do noticiário. Elas sorriam também. As duas sem blusas. Maíta ofereceu o bolo. Rita serviu o chá. As duas sem saias. Sr. Ventura não quis falar nada. O homem velho assustado do presente disfarçava o homem novo sedutor do passado. [...] Afinal, o maior sonho de um homem estava prestes a ser concretizado. As duas nuas. E atiraram-se lentamente nas roupas escuras do velho, mas como só queriam o essencial, desnudaram-lhe apenas o suspensório. Ele, com mãos trêmulas, envelhecidas e sedentas, encarregou-se do resto. Fingiu-se de intrépido. Uma depois outra percorria o corpo miúdo acuado em busca de prazer. Sr. Ventura, que poderia se dizer felizardo, já não era. As duas fizeram amor consigo mesmas. Ele era apenas um corpo ativo no meio das duas. Com altivez, cumprindo orgulhoso a sua saborosa obrigação. Elas, vestindo-se, agradeceram por ele ter sido o vínculo de iniciação. (SOUZA, 2003b, p.19-20).

Aos trinta e seis anos de idade, descobriram como eram indispensáveis uma à outra. Seus pais já não estavam mais entre elas. A convivência fraternal e a harmonia entre elas habitavam suas vidas. Pareciam semelhantes na aparência física e, no amor familiar, eram unidas, muito diferentes de outros gêmeos da ficção, a exemplo Yacub e Omar do romance *Dois irmãos* (2006), do escritor amazonense Milton Hatoum, em que, apesar das semelhanças físicas, os gêmeos eram movidos pelo ódio e trouxeram a rivalidade para o espaço familiar. Yacub e Omar eram filhos de dois libaneses, emigrados para Manaus, e, desde crianças, brigavam horrivelmente. As diferenças pioraram e as desavenças arrastaram a família inteira para a ruína.

No conto em foco, as irmãs, aos quarenta e seis anos, se importavam somente com a saúde, com a pele, comiam muito alho porque acreditavam no poder homeopático existente nele para curar os males. “Num certo dia, escolheram o momento certo e engordaram juntas. E assim, iam conseguindo dominar quase todos os imprevistos da vida” (SOUZA, 2003b, p. 20-21). Pintavam juntas telas e as vendiam para meninas de um internato. Elas não queriam ser reconhecidas como artistas porque queriam permanecer no anonimato. Para elas, a arte era algo muito perigoso. No livro *Reflexões sobre a arte* (1985), Alfredo Bosi afirma:

A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. Para Platão exercer a arte tanto o músico encordoando a sua lira quanto o político manejando os cordéis do poder ou, no topo da escala dos valores, o filósofo que desmascara a retórica sutil do sofista e purga os conceitos de toda ganga de opinião e erro para atingir a contemplação das Ideias. (BOSI, 1985, p. 13).

Se fossem reconhecidas como artistas, a intimidade das irmãs poderia ser invadida por pessoas estranhas, e isso elas não queriam que acontecesse. O anonimato as tornava invisíveis aos olhos do mundo.

Aos cinquenta e seis anos, sentiam que já estavam na metade da vida. Aos sessenta e seis anos, usavam óculos, tinham cabelos grisalhos que pintavam com uma tinta púrpura. Mesmo assim, não queriam ser identificadas. “E assim, sempre que podiam, esqueciam-se de colocar aquela pequena diferença de cores nos detalhes das vestimentas. Saíam felizes sabendo, que, na rua, brincariam de trocar os nomes” (SOUZA, 2003b, p.22).

As duas irmãs Maíta e Rita, de tão iguais se olhavam como espelho, uma reflexo da outra. “Também nunca usaram espelhos, Quando se arrumavam para sair, ficavam uma de frente a outra, olhando-se demoradamente. A primeira espelho da segunda. Não precisavam ver-se separadas” (SOUZA, 2003b, p.22). Lacan, em verbete do *Dicionário de psicanálise* (1995, p.58), organizado por Roland Chemama, observa: “Deve-se compreender a fase do espelho como uma identificação, isto é, a transformação produzida em um sujeito, quando ele assume uma imagem”. Desde a infância, as gêmeas se viam como uma única pessoa, criaram seus apelidos, pois acreditavam que seriam, para sempre, uma para a outra.

Até que, um dia, sonharam que estavam com rostos desiguais, pois somente uma permanecia com a face igual. A da outra irmã gêmea havia sido transformada pelo tempo. Elas acordaram angustiadas e descobriram que a morte havia chegado: “A morte, irmã gêmea do sonho, a sua parte deformada, havia aparecido a elas. Sempre souberam que morreriam, mas agora intuía que estava próximo. O sonho viera vislumbrar. Entraram em desespero. Não podiam morrer separadas” (SOUZA, 2003b, p.22). Decidiram beber, no mesmo instante, uma pequena porção verde venenosa. Até na hora da morte, nutriam a ilusão de que deveriam permanecer juntas. Antes de morrerem, uma delas revelou um segredo. Contou que Pedro havia dito, antes de ser assassinado por elas, que preferia uma das duas, mas não havia revelado qual era. A irmã que não sabia do segredo chegou à conclusão de que, desde há muito tempo, não eram mais iguais. Apavorou-se e quis morrer logo ao descobrir a dessemelhança: “E o pavor na hora da morte, o pavor diante do que era sabido por uma e desconhecido pela outra, a essência de todas as vidas, o que faz o outro ser a festa e o inferno, foi o que distanciou as irmãs gêmeas” (SOUZA, 2003b, p.22).

O efeito do insólito, a surpresa, se identifica com o duplo. Ana Maria Lisboa de Mello (2000) assevera que o fenômeno do duplo surge como “representação de uma cisão interna”. No final da narrativa “As escravas gêmeas”, as duas irmãs, ao descobrirem as dessemelhanças existentes entre elas, sentiram que chegaram no fim de suas vidas e precisavam se libertar uma da outra.

Foram escravas uma da outra durante toda uma vida, mas agora caminhavam para uma libertação. E o rosto desfigurado no sonho? Um presságio ou uma clareza? Morreram apavoradas com a constatação de que ser escravo do outro é melhor do que ser escravo de si mesmo. E carregaram, juntas, a tristeza eterna de poderem ter sido. Pois elas nunca foram. Caminhando para o fim, procuraram cores e só o branco. As duas agora livres e só o branco aparecia. O branco. (SOUZA, 2003b, p. 23, grifo nosso).

No conto em estudo, o duplo, como repetição, apresenta-se com semelhanças físicas e diferenças no plano da interioridade. É na velhice que o aspecto diferenciador se apresenta. Na literatura, os gêmeos, adorados ou temidos, foram imaginados como elementos que exprimem o duplo de todo ser, simbolizando a divisão entre contradições espirituais e materiais, ao afirmar sua personalidade, no jogo do ser e do não ser. O tema dos irmãos não é apenas a origem da crença no

duplo, configura-se como uma interpretação. A identificação de um irmão com o outro é como uma imagem refletida do ego fraternal e também como um antagonista em tudo que vê, sente e pensa, conforme expressa Rank (2013).

No conto em tela, o assassinato de Pedro pelas irmãs e a iniciação sexual com o vizinho decrépito só reforçam a tentativa de provocar um estranhamento no texto. Quando o leitor pensa serem somente esses acontecimentos os efeitos insólitos da narrativa vai observar que a suposta unidade revela outro aspecto, certo sentimento narcisista, uma vez que elas temiam olhar-se no espelho, preferindo ver-se na imagem da outra. O narcisismo se faria presente também nos momentos derradeiros de vida, quando uma revela para a outra que somente uma teria sido a preferida de Pedro.

Adelice Souza, nessa narrativa, usou de estratégias estéticas, recursos estilísticos, para produzir uma impressão do absurdo, o qual se centra nas atitudes grotescas das personagens, unindo o mito do duplo, sobretudo, o enfoque sobre os gêmeos para dar um efeito insólito à história das “escravas gêmeas”. Na verdade, a semelhança é um pesado fardo que elas carregam e que as transformam em escravas das próprias feições tão assemelhadas uma da outra.

No conto “Caramujos Zumbis”, que dá título ao livro e que o encerra, tem-se a descrição de um caso de usurpação de identidade. A invasão da vida de um sujeito, a partir da apropriação da personalidade de um homem – Padilha, professor de linguagem cinematográfica, por outro – Carlos, um de seus alunos. A narrativa curta apresenta todos os caminhos necessários para que o leitor possa identificar a abordagem do duplo. Tal temática produz na história em foco uma relação de perseguição de um sujeito por um sócia que suscita sentimentos temerosos, até despertar no usurpado o desejo de retirar a própria vida.

Um dia chamou-se Carlos. Noutro dia, já não era mais ninguém. No meio destas duas estações, resolveu chamar-se Padilha. Eu poderia enumerar várias razões para tentar explicar por que Carlos decidiu apresentar-se ao mundo como Padilha. [...] De onde Carlos veio, ninguém sabia. Matriculou-se no curso de linguagem cinematográfica e em algum instante, talvez quando os cossacos massacravam a população nas escadarias de Odessa em meio ao filme Encouraçado Potemkim, talvez tenha sido bem ali, entre os degraus, que ele vislumbrou ser outra pessoa. (SOUZA, 2003d, p. 105).

O professor de linguagem cinematográfica, Padilha, fisicamente parecia com Carlos, e isso foi o suficiente para o aluno eleger o mestre como vítima da sua loucura e de sua pérfida dissimulação. “Ambos tinham pele negra, de uma tessitura selvagem, uma altura de árvore grande com magreza de caule fino. Então Carlos optou por Padilha” (SOUZA, 2003d, p. 105). Aproveitando-se de tal semelhança e movido pela obsessão, na tentativa de roubar a vida do outro, aquele que lhe despertava admiração e inveja, Carlos pôs em prática seu plano. Ele começou a investigar a vida de Padilha, a colecionar recortes de jornais e detalhes da vida pessoal e pública do professor. Passou a usar roupas parecidas, adotou o corte de cabelo, os gestos, e passou a se infiltrar no meio social usando o nome de Padilha. Quando o professor ficou sabendo do ocorrido, achou até engraçado e envaideceu-se.

A vaidade e o ego sempre pregaram peças. Mas esqueceu-se do fato logo depois, imaginando ser uma inocente brincadeira do aluno, uma espécie de homenagem. E os dias foram perseguindo os dois: Carlos assumindo-se como Padilha publicamente e este sem nem supor o mal que o outro alastrava enquanto se fazia passar por ele. (SOUZA, 2003d, p. 106).

A invasão da vida da personagem Padilha ganha espaço a partir da presença do sócia, um duplo físico, um farsante que trouxera inúmeras consequências àquele usurpado. No início, o professor via o comportamento de Carlos como inocente. Diferente da reação de Tertuliano Máximo Afonso, personagem principal do romance *O homem duplicado* (2002), de José Saramago, e que, ao ver pela primeira vez seu duplo – um ator de segundo escalão, que supostamente dizia chamar-se Daniel Santa-Clara, nome artístico de Antônio Claro, logo o rejeitou. A percepção de invasão pelo duplo provocou uma desestabilidade social na vida de Padilha. As pessoas passaram a não acreditar mais na pessoal real, porque Carlos já havia alastrado, por muitos lugares, que ele era o verdadeiro Padilha. O duplo divertia-se com a situação; enganava as pessoas, era sórdido, e isso o satisfazia de tal forma que se enxergava como um Deus. Bravo (1998, p. 263), explica que o Outro é “idêntico ao original e diferente ao mesmo tempo [...]”. Um paradoxo interior e exterior e complementar, que provoca no original sentimento de aversão.

O duplo invasor, obcecado por Padilha, sentia-se como uma personagem principal e não como o parasita *Leucochloridium paradoxum*⁹, um verme, que provocaria a extinção da espécie.

Carlos nascia em forma de Padilha. E tudo teria transcorrido normalmente, pelo menos dentro de um certo campo aceitável, se Padilha não fosse uma figura tão pública. O não-anonimato de Padilha prejudicava os propósitos de Carlos, que seguia delirante, em busca de que outros acreditassem no seu conto idealizado. O auge do sucesso foi quando ouviu alguém chamar o seu nome na rua. Chamaram Padilha sim, não foi Carlos, ele ouviu bem. E pela primeira vez experimentou o gozo completo. (SOUZA, 2003d, p.106).

Para Carlos, ser reconhecido como Padilha era a glória, e, emocionado aproximou-se do rapaz que o teria chamado e chorou. Esse jovem porém, não compreendeu o que estava acontecendo, e o cínico resolveu inventar uma história para justificar as lágrimas. A vida do professor de linguagem cinematográfica nunca mais seria a mesma depois da história que viria a ser a sua destruição. O duplo inventou uma enfermidade para Padilha, uma doença grave, incurável que lhe ceifava a vida, possibilitando-lhe apenas poucas chances de sobrevivência. Relatou ao rapaz que era segredo e que andava muito sensível, porém ao ouvir seu nome ser pronunciado na rua não teve como negar atenção a quem o chamou. “Os rumores da enfermidade espalharam-se como praga nas conversas de botequim da cidade. Padilha recebia telefonemas condolentes e começou a estranhar a história até compreender realmente a natureza do acontecido [...]” (SOUZA, 2003d, p. 107).

Conforme Bezerra (2013), a duplicidade embaraça o homem numa teia de contradições, de tal forma que ele, ao ver-se diante de um problema que requer solução, não conseguisse tomar uma decisão concreta e definitiva, até porque a medida posta em prática não seria suficientemente hábil e radical no sentido de bloquear qualquer outra astúcia de Carlos. O efeito do duplo, na narrativa, introduz um novo ritmo à história, pois intensifica o peso específico dos diálogos e, com eles, a revelação da personalidade de Padilha. Nesse caso, o leitor passa a observar as sucessivas reações provenientes da invasão destrutiva do duplo na vida da vítima.

O professor não se via doente, mas alguns amigos se distanciaram. O ocorrido suscitou dúvidas. Será que ele estaria mesmo doente e ainda não havia

⁹ Verme que entra em um caracol e promove uma transformação física no gastrópode (mesmo grupo das lesmas e nudibrânquios) e o leva a cometer suicídio. Tudo para assegurar a continuidade da espécie.

descoberto? Não ocorreu a Padilha, em nenhum momento, que o mentor de tal desgraça seria Carlos, o parasita, o verme, que aos poucos estava se apossando do caramujo. Com a propagação da notícia da doença, a vida de Padilha se vê tomada por vários outros problemas. “A família da namorada, na festa de Natal, não reagiu bem à omissão de um assunto tão importante. [...] No trabalho, olhares magoados, excluídos. Num clube, um pedido de adesão negado. E mais outras coisas decorrentes do principal assunto.” (SOUZA, 2003d, p.108).

Padilha se submeteu a uma bateria de exames para provar que sua saúde física e mental estava em condições satisfatórias, mas até ele próprio nutria dúvidas em relação aos resultados a seu favor. Nada tinha, a não ser um duplo covarde que era o mentor da falseta. Padilha descobriu que havia sido Carlos o culpado pelo transtorno que tanto atrapalhou sua vida. “Carlos desmentiu. Não podia assumir, era um covarde. Mas assim que Padilha se retirou, triunfou. Agora podia ser covarde sem culpa, podia ser o que quisesse ser. Era dois” (SOUZA, 2003d, p. 108).

O propósito do duplo (Carlos) em relação a Padilha era irritá-lo, contradizê-lo e enfraquecê-lo. Apossar-se descaradamente da vida do professor e deixar de ser o Outro, o parasita, aquele que toma tudo e não dá nada. O duplo reconhece no Outro a sua aparência física: “[...] ele é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça” (BRAVO, 1998, p.263), o que o mataria aos poucos, como assim o fez:

De um lado, Padilha ia perdendo o tônus da vida. É como se tivesse deixado de ser. Deixado de ser em plena atividade do existir. Do outro lado, Carlos ia conhecendo a ubiquidade, o prazer de ser vários. Era mais do que um ator, ele era o que os atores queriam ser quando se colocavam predispostos a representarem qualquer papel. O papel de Carlos era representado no teatro do mundo, todos os habitantes do planeta podiam presenciar a sua encenação nos bares, nas salas de espera dos cinemas e em vários outros recantos particulares e públicos da cidade. Os irmãos de Padilha – que moravam em quatro – foram percebendo que o irmão definhava. (SOUZA, 2003d, p. 109).

À medida que o desespero e a impotência de Padilha (o caramujo) aumentavam, crescia também o desejo de libertar-se inteiramente de Carlos (o parasita). Na proporção do sonho de liberdade, crescia a ausência de forças e de resistência. Rapidamente, sua vida estava sendo diluída. A cada dia, demonstrava estar mais frágil. Enquanto isso, o sócia do professor o atormentava com nítida consciência da perseguição. Ele invadia, usurpava, ousava cada vez mais, com seus

métodos sujos e indecentes. “Certa feita telefonou para casa de Padilha e conversou com a mãe dele como se fosse o filho: deixou recados, fez reclamações. A transformação da personalidade não lhe rendeu apenas a própria benquerença, forjou-lhe também o caráter” (SOUZA, 2003d, p. 109).

Freud (1919 [1996]) aborda a questão do duplo como uma ideia proveniente do estado primário do narcisismo, sentimento de que resulta uma resistência ao medo da morte. A supervalorização do ego narcísico expõe um traço forte dessa etapa existencial; depois da superação desse momento, o duplo assume outro estágio. Desse modo, há a migração da fase da imortalidade para transformação em um ser que vem a representar um arauto da morte. Outra narrativa curta que ilustra bem essa ocorrência, é o conto clássico de Edgar Allan Poe “William Wilson”, publicado em 1839 (POE, 2012).

O escritor norte-americano, nesse conto, retrata o enfrentamento entre William e seu duplo, o que percorre todo o desenrolar da obra. É na escola que ele conhece um garoto que se apresenta com o mesmo nome e que tem a aparência e os traços também muito similares aos seus, e que passa a dar ordens a William. Em certo momento, descobre que o rosto de seu duplo se tornou extremamente parecido com o seu. William Wilson, então, decide fugir. A cada novo lugar em que William procurava estabelecer sua estada, o duplo o perseguia, também chegando lá. Continuava o mistério em relação a quem era essa pessoa. Tal perseguição terminou na revelação, ocasionada pelo espelho, de que a imagem refletida era a do próprio duplo de William, o qual, segundo ele, era sua própria imagem. Nessa luta entre as personagens, ocorre a morte do duplo de William Wilson, figura dupla que diz a William que ele também está morto. Só no final William Wilson descobre que o rival era ele mesmo, ser torturante que personificava uma voz que o envolvia, intimidava e da qual só se libertou através da morte.

Em “Caramujos zumbis”, após lutar contra o invasor e chegar ao extremo com a falta de escrúpulos do homônimo, Padilha resolve entregar-se de vez e acabar com a rivalidade que o outro promovia para tomar o seu lugar. A disputa, para o professor, representava sentimentos hostis e a fantasia de que o outro queria destruí-lo.

Quem deu coragem a Padilha para ir embora foi o caramujo zumbi. Dizia no documentário que havia um parasita que se alojava no caramujo, que logo morria. Ou melhor – ele estava confuso, nem

prestava mais atenção direito nas coisas que assistia – dizia assim o documentário: que o parasita roubava os comandos do caramujo, que ficava, então, à sua mercê, zumbi dos seus caprichos. (SOUZA, 2003d, p. 110).

Era exatamente assim que Padilha se sentia, um caramujo dominado por um verme, um germe, uma bactéria, um parasita, que agora o fazia de zumbi, decidindo sobre suas vontades. Não podia aceitar tamanha altivez. Decidiu, então, despedir-se da vida com dois cortes de lâmina, enquanto ouvia a voz de Violeta no final da *Traviata*. Recorreu ao suicídio como uma possível libertação, só possível com a morte, saída encontrada para anular de uma vez o Outro que tanto o atormentava. Finalmente, o professor de linguagem cinematográfica iria se livrar do seu duplo:

O ato de Padilha foi o bastante para Carlos querer despedir-se também: não suportaria carregar uma parte morta. Aquilo que Carlos ansiava havia acontecido: já não compreendia quem era ao saber da morte de Padilha [...] morrendo o caramujo, morre também o parasita. (SOUZA, 2003d, p. 110).

No conto “Caramujos Zumbis”, a incidência do duplo (Carlos=Padilha) se deu no nível da permutação, conceito definido por Freud, mencionado anteriormente. Já para Lacan, a ideia do duplo ocorreria no processo de registro do real em que impera a confusão e ganharia corpo um intercâmbio especial do Eu com o Outro. Para Lacan, trata-se de vivências delirantes mescladas com ideias de influência e alteração da consciência, reforço constante da mesma coisa, estranha repetição de traços, atos feitos e nomes. Ambas as definições dão ao duplo o mesmo significado. A igualdade (Padilha = Carlos) produzia ambivalência, invasões e perseguições, e, com o suicídio dos dois, se esclarecem a relação de desdobramento do ser e a luta do caramujo (gastropode), para não ser dominado por um verme – o *Leucochloridium paradoxum*. Tal relação poderá oferecer ao leitor imagens e metáfora que se desenhariam já no título da narrativa.

Tanto em “As escravas gêmeas” como em “Caramujos zumbis”, os elementos textuais precisam ser selecionados através de estratégias e precisam também através das potências de repertório montado para chegar ao efeito insólito. Na concepção iseriana (ISER, 1996), o texto possibilita a dimensão de oferta de diferentes visões do objeto, isto é, por meio de vários pontos de vista apresentados, esta eventualidade ocorrerá porque cada perspectiva não só permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão das

outras possibilidades do texto. Essa visão resulta do fato de que as perspectivas referidas no texto não são separadas entre si, muito menos se atualizam paralelamente.

O duplo, nos textos em estudo, permite ao leitor uma visão de objeto intencionado, pois introduz um determinado ritmo à narrativa, oferecendo possíveis sentidos aos episódios e às ações das personagens. Nas tramas de “As escravas gêmeas”, prevalece a duplicidade com as duas irmãs; já em “Caramujos zumbis” há um caso de invasão do sujeito, pela rivalidade estabelecida entre o sócio e a personagem central. Nas configurações do duplo nesses contos, a relação entre vida e morte se apresenta como um guia para o leitor percorrer os fatos descritos e identificar o efeito insólito, de modo a compreender os tipos de duplicidade do ser, através da incorporação e projeção de traços físicos e comportamentais.

4 SENTIMENTOS INQUIETANTES NOS PASSOS DA MORTE

Esta vida é a travessia de um mar em que nos encontramos no mesmo estreito baixel. Na morte, atingimos a praia e rumamos para mundos distintos.

(Rabindranath Tagore)

A morte, componente perecível e destrutível da existência, é de fato o esvaziamento de tudo que representa a condição humana, desde o corpo até a consciência. A morte provoca a ausência, o vazio, a incompletude e uma série de sentimentos inquietantes devido à condição de finitude com que ela se apresenta diante da vida. Na linguagem literária, a morte é construída pela verossimilhança dos textos que edificam estratégias criativas para expressar uma série de sentimentos como a negatividade, a tristeza, a solidão e a dor, que estão relacionados com a carência provocada pelo desfazer da vida.

Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (2005), aborda a configuração da morte na literatura pelo viés do pensamento centrado em uma espécie de variação sobre tal temática, com que se constitui a escrita literária. Para o teórico, a literatura é um instrumento que resta aos homens para expressar o que eles não compreendem – experiências do que não pode ser explicado pela linguagem cotidiana. Assim, a produção literária busca expressar o vazio da linguagem e da morte através de mecanismos e recursos próprios da literatura da arte e da estética.

A morte, em muitas culturas, sempre esteve associada à perda e à dor. Tanto nas narrativas míticas como nas ficcionais, a criação artística, que transcende a noção de realidade, na busca por experimentar a falta, o esvaziamento de sentido, a experiência entre vida e morte, está presente, por vezes a “[...] cantos órficos, que elaboram a morte – o desamparo do homem – e ao mesmo tempo a vida, vendo o uso da linguagem como uma vitória sobre a morte” (DUARTE, 2008, p.14).

Nas narrativas mitológicas, para os heróis gregos, “descer ao reino dos mortos” é a representação de uma dádiva divina, o reconhecimento da bravura, da inteligência e da habilidade. É na descida ao reino dos mortos que tais heróis se consagram como cumpridores das missões superiores a que os deuses os destinaram, o que vem a ser uma forma de alcançar a glória (TEIXEIRA, 1986). O ideal da morte consiste na crença de uma importância imperecível, que arranca os

homens ainda jovens, na plenitude de sua natureza viril e que confere ao guerreiro morto um conjunto de atributos, prestígios e valores que fazem dele um lutador devotado à Pátria e merecedor de uma “bela morte” (VERNANT, 1979). Na mitologia, Aquiles era um herói predestinado à “bela morte”, tornando-se preparado para morrer em combate, para que pudesse usufruir da honra de se transformar em tema de poesia heroica.

“Descer ao Hades” poderia ser um momento glorioso para alguns heróis, mas poderia ser desesperador para outros como Orfeu, que se pôs a descer ao mundo dos mortos, na tentativa de resgatar a sua amada Eurídice, que morrera ao ser picada por uma serpente, quando fugia da perseguição de Aristeu. Desolado com a morte da esposa, Orfeu usa seu canto como arma na tentativa de trazê-la de volta ao mundo superior. Consegue convencer Caronte, o barqueiro que transporta as almas, a fazer a travessia do rio Estige. Orfeu adormece Cérbero, o cão monstruoso que vigia os portões do mundo inferior, e comove o deus Hades e sua esposa Perséfone, que implora para que o marido atenda ao pedido de Orfeu. O casal impõe uma condição a Orfeu: Eurídice poderia voltar com o amado ao mundo dos vivos, porém ele não poderia olhar para trás até que saíssem do mundo inferior. Orfeu parte pela trilha íngreme extravasando de alegria, por trazer de volta sua amada e, em segundos de distração ou euforia, ele olhou para trás e vê Eurídice atrás de si. Ela o olhou com espanto e, aos poucos, vai desaparecendo. Apesar de gritar seu nome, ele a perde para sempre. Orfeu, mais uma vez, foi vencido por mais uma ausência, isto é, por se descuidar e lançar um olhar que não deveria ter mudado de direção (BRANDÃO, 1987).

Maurice Blanchot (1987), em “O olhar de Orfeu”, esboça uma interpretação sobre o mito grego em que o olhar do herói foi determinante, pois deveria ter permanecido num ponto fixo, de frente, sem se voltar para trás e sim para a frente, sempre, para o centro da noite, na noite. Ao desobedecer ao que tinha sido determinado, isto é, ao praticar o olhar desviante se vê destituído da presença de Eurídice, que não volta ao mundo superior.

A incompletude provocada pela ausência de Eurídice representa a dor que a morte provocou em Orfeu, que melancólico se vê morrendo aos poucos, como se forma a alma também estivesse se despregando do seu corpo. “Orfeu é o ato das metamorfoses, não o Orfeu que venceu a morte mas aquele que morre sempre, que

é a exigência do desaparecimento [...] que se fez canto, fala que é o puro movimento de morrer” (BLANCHOT, 1987, p. 141).

Na escrita literária, a encenação da morte segue pelo reino do fascínio, buscando alcançar o trágico, ao se nortear e se guiar pela potencialidade do signo linguístico, da palavra. A morte é uma temática trabalhada por diversos escritores. Por ser, por assim dizer, uma entidade de difícil definição e compreensão, a morte seria um “ser de linguagem”, uma vez que somente por intermédio da linguagem metafórica e imagética torna-se possível se não compreendê-la, ao menos caracterizá-la tendo sempre em mente o mistério que ela representa para o homem. (PICARD apud FERREIRA, 1995).

A representação da morte é um tema exponencial que não passa despercebido nas narrativas de Adeline Souza, pois a autora parece demonstrar certo deslumbramento pelas abordagens desse mistério, a ponto de afirmar: “[...] talvez a morte seja a única coisa que realmente me interessa. A compreensão da morte, pra mim, é o entendimento de tudo. [...] A morte é o universo inteiro” (SOUZA, 2015).

Apresentada por intermédio de elementos que causam um efeito estético, em algumas narrativas da autora baiana, a morte adquire diversas faces, em diferentes contextos, a partir de fatalidades como acidentes de moto, de barco, atropelamento, assassinato e suicídio, este último sendo o tipo de morte que mais se destaca entre os citados. São encenações de mortes individuais, encampadas por personagens mergulhadas em situações limites. A representação da morte pode ser encontrada nos livros *As camas e os cães* (2001), *Caramujos zumbis* (2003), *Para uma certa Nina* (2009) e *O homem que sabia a hora de morrer* (2012). São doze narrativas curtas e um romance. Algumas dessas tramas já foram analisadas com foco em outras perspectivas nas seções 2 e 3 desta dissertação. São elas: “A morta do caixão de vidro”, “As mulheres azuis”, “As escravas gêmeas”, “Caramujos zumbis”, “Surumê”, “Zé, Zurich, Nicolau, gravetinho, Jimmy, Johnny, caramelo, gotcha, Ignácio” e “A caderneta”. As outras cinco – “Vieirinha”, “Correspondência do desterro”, “Príncipe”, “Faltam cinco para às sete” “A atriz que não sabia morrer” – e o romance *O homem que sabia a hora de morrer* são abordados nessa seção.

Em “Vieirinha”, conto integrante do livro *Para uma certa Nina* (2009), todas as pistas dadas pelo texto parecem ancorar em um caso de assassinato, mas a morte vai ser apresentada na narrativa por meio de uma situação inesperada. O amante da

mulher do padre estava marcado para morrer, mas, antes de cair na emboscada, morre em um acidente: “[...] a moto derrapara numa curva e, sem capacete, Vieirinha sofrera morte instantânea na queda” (SOUZA, 2009e, p. 23). O fim da vida de Vieirinha, que fora encomendada, pelo Padre, aos jagunços de um coronel, não se concretizou: “Vieram devolver-lhe o dinheiro, mas ele não aceitou. Dirigiu-se aos seus aposentos e rezou agradecendo a Deus por aquele ato da providência” (SOUZA, 2009e, p.23). O destino se encarregou de providenciar a partida de Vieirinha, de forma efêmera e sem dor.

Caramujos Zumbis (2003) é o livro em que está concentrada a maioria dos contos de Adelize que tratam da questão da morte. Em um passeio por dois desses contos – “Correspondência do desterro” e “Príncipe” –, pode-se notar como é concretizado o ato de morrer e matar, com que se retratam impressões de esvaziamento da vida.

Em “Correspondência do desterro”, a narrativa tematiza o desejo de um homem assassinar o colega de trabalho. Há uma personagem que ainda jovem, aos dezenove anos de idade, arrumou um estágio em um banco: “[...] foi subindo de cargo vertiginosamente. Acordava, levantava, dormia, comia e fazia todas as atividades diárias pensando apenas no trabalho” (SOUZA, 2003e, p. 76). Ela viveu em prol do trabalho, progrediu muito profissionalmente no banco, mas tinha um desejo a ser concretizado:

[...] tudo que desejo mesmo no momento é matar o diretor do banco. [...] Não tenho nada contra ele, acho ele até um cara simpático, bem instruído, gosta de mim, me trata bem. Mas quero mata-lo. Já faz uns três meses que elaboro a ideia. [...] Não era certo deixar um homem fraco como este dirigir um banco, ter uma esposa decoradora, ser pai de um lindo filho de dois anos, ter bichos de estimação. O que vai ser desta mulher daqui a vinte anos? E essa criança? E os bichos? E os clientes do banco? Quis matar o diretor. (SOUZA, 2003e, p. 76-77).

O desejo de matar o diretor do banco crescia a cada dia, bastava que ele morresse para que o homem pudesse se sentir saciado. Queria ver o corpo do colega de trabalho diluindo, “esvaindo lentamente como um líquido em funil” (SOUZA, 2003e, p.77). Como não queria ser descoberto, escondia não só o desejo como também o plano arquitetado, para que ninguém o impedisse e nem salvasse o diretor. “O meu êxtase é intuir o poder que o assassino absorve quando abate sua

vítima. No fundo leitor, pressinto que quero matar apenas por querer matar” (SOUZA, 2003e, p. 77). No final do conto, não se sabe ao certo o que aconteceu, pois o personagem-narrador não descreve o assassinato, apenas dá indícios de que o provável assassino não queria ser descoberto: “[...] privo, você, caro leitor, de maiores detalhes sobre o assassinato do diretor” (SOUZA, 2003e, p.78).

Em “Príncipe”, a morte se faz presente por meio de um atropelamento. Narra-se a chegada de um cachorro encontrado por Jandurinha, filho mais velho do casal Belarmino e Judite. “Grande, forte, bem alimentado, o cachorro era tudo que eles queriam ser, e, escondidos dos pais, começaram a criá-lo” (SOUZA, 2003f, p. 81). A descrição das características do cão pelo narrador deixa a impressão de que era um animal bem tratado. O cão tinha *pedigree*, era de raça nobre e trazia na coleira um papelzinho branco com um nome escrito. Como as crianças não sabiam ler, resolveram colocar um novo nome. Por causa dos “príncipes da televisão e dos brinquedos nas vitrines das lojas” (SOUZA, 2003f, p. 81), dos pelos claros que pareciam até cabelos loiros e da aparente nobreza, recebeu o nome de Príncipe.

Sorrateiro, bonito, o cão era o motivo de felicidade para os nove filhos de Belarmino e Judite. O animal foi surpreendido pela morte em uma de suas travessuras, morrendo atropelado na beira da estrada. Ele havia se tornado a alma da casa, uma luz na vida daquelas crianças que já sofriam por serem mal alimentadas, com a vida pobre que levavam. “Foi João Pedro, o menino de seu Tunico, dono da venda, que viu o cachorro ser atropelado, na noitinha de ontem, disse assim, por um carro da estrada e levado no outro dia pela caçamba de lixo” (SOUZA, 2003f, p. 83). As crianças ficaram inconsoláveis pois não conseguiam imaginar o seu lindo cão, Príncipe, “destronado como um entulho”. (SOUZA, 2003f, p. 83). Tanto em “Vierinha”, “Correspondência do desterro” e em “Príncipe”, o destino fatal das personagens que vieram a óbito, traduz a sensação de fragilidade da vida.

O desejo de autodestruição, marcado pelo suicídio, pode ser encontrado nas narrativas “Faltam cinco para as sete” e “A atriz que não sabia morrer”, ambos da antologia *As camas e os cães* (2001), e no romance *O homem que sabia a hora de morrer* (2012). Nessas histórias, as personagens se defrontam com a lida cotidiana. No romance em pauta a personagem busca, por assim dizer, administrar a própria morte, uma vez que ela afirma saber o dia de sua morte, pois nutre o propósito de em determinado dia vir a se suicidar.

Émile Durkheim, ([1897] 2000), no seu livro *O Suicídio*, considera esse tipo de morte um ato intempestivamente realizado pela vítima, na intenção de alcançar um objetivo, a própria morte. Este ato voluntário de pôr termo à vida promove um leque de discussões em várias áreas do conhecimento – filosofia, sociologia, psicologia e na literatura, área, a última, em que é problematizada em muitas obras clássicas. Destaca-se como exemplo, a dramaturgia shakespeariana, em que existem várias personagens que se atêm à “morte voluntária”, e, entre elas, se destacam Romeu e Julieta, Otelo e Ofélia. O livro mais emblemático que retrata tal ato talvez seja *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado por Goethe em 1774. O destino do jovem protagonista provocou uma onda de suicídios no período do romantismo na Europa do século XVIII. Também abordaram este tema alguns contos fantásticos, entre eles, *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, *O médico e o monstro* (1941), de Robert Louis Stevenson, além de várias tramas de Dostoiévski, que explorou a problemática do suicídio de forma abrangente. Em algumas tramas do escritor russo, “[...] o aniquilamento do corpo foi estilizado como escolha desesperada daqueles que haviam rompido todos os laços sejam eles afetivos, sociais ou religiosos” (CHAVES, 2015, p. 35).

No livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin (2002) argumenta que a morte natural quase não é retratada na obra do escritor russo. Os óbitos, em sua maioria, ocorrem por meio de causas extremas e envolvem algum tipo de crime ou perda da razão. O suicídio é uma das principais questões discutidas nas narrativas e surge associado à dificuldade de lidar com as desarmonias do cotidiano, pelos personagens que não conseguem tomar as rédeas dos próprios destinos. Segundo Bakhtin, tal incompreensão acaba levando-os à falta de sanidade, e aos “últimos lampejos de consciência” (BAKHTIN, 2002, p.245).

Na prosa literária de Adélice Souza, as personagens optam pelo suicídio ao perceberem que a falta de sentido da vida está sendo ocasionada por alguma situação de desagrado, incômodo, invasão, loucura e solidão. Procuram estabelecer uma relação de liberdade ao se matarem. A morte voluntária é a ação mais desumana de esvaziamento da vida, o que sustenta uma contradição fatal no suicídio. Essa contradição pode se afirmar na atitude e arrogância do próprio suicida que, ao se matar, decide se negar ao mundo e quer fazer da sua morte um ato compreensível (BLANCHOT, 1987).

4.1 A MORTE, UMA PONTE PARA O OUTRO LADO

Os suicidas das ficções de Adelice Souza são personagens jovens, homens e mulheres, com exceção de Lau Rodrigues do romance *O homem que sabia a hora de morrer*, um ancião. Maíta e Rita, as irmãs gêmeas do conto “As escravas gêmeas”, decidiram morrer juntas, por envenenamento. “Beberam num mesmo instante uma pequena porção líquida de um veneno verde” (SOUZA, 2003b, p.22). Carlos, o duplo de Padilha, professor de linguagem cinematográfica na história de “Caramujos Zumbis”, ao saber da morte do Outro, confuso, vem também a se matar com uma faca. A maneira como as personagens se desintegram ou como se destroem constitui-se em uma atmosfera deprimente e triste no final das narrativas. As personagens são tomadas por sentimento de culpa e impulsividade de que necessitam optarem por alternativas libertárias do abismo investindo contra a própria existência.

Em “Faltam cinco para as sete”, do livro *As camas e os cães* (2001), o suicídio é praticado pela personagem que não suporta mais esperar diuturnamente pelo amado que nunca vem, nunca aparece. A espera inútil a faz refletir sobre a inutilidade de sua vida:

Me desculpe, meu amor. Eu não queria. E eu também não queria que você sofresse. Mas eu precisei cortar a carne. Vou tirar o relógio, para que você não pense que ele teve culpa. [...] A culpa é só minha, viu amor? Eu não deveria ter cortado a carne. Agora é tarde demais. Eu não queria, amor. Eu acho que não queria, amor. Mas aquela faca... Foi um acidente, foi isso. Mas não vão acreditar. Não sei como aconteceu. Desculpe-me, desculpe-me. Você não merece. Faltam cinco para às sete. O tempo não quer passar. Meu pai, onde está você para fazer o tempo passar? Daqui a pouco o meu amor vai chegar e ele não pode. Ele não vai acreditar que foi um acidente. E logo nos dois pulsos. Eu não posso ficar aqui, assim...faltam cinco para as sete, faltam cinco para as sete, faltam... (SOUZA, 2001d, p. 94).

A autodestruição é concretizada por conta de não mais suportar continuar naquela espera infrutífera do amado, o qual seria o elemento que possibilitaria a razão, o sentido de sua vida e da sua morte. Em todas as narrativas o ato voluntário aparece como uma premeditação, nada é produto de uma impaciência ocasional.

No romance *O homem que sabia a hora de morrer* (2012), o suicídio do avô da personagem narradora é apresentado com detalhes que sugerem algumas interpretações da morte na obra de Adélice Souza.

Meu avô morreu com um tiro de espingarda. Era uma espingarda de cano duplo. Nem fuzil, nem rifle, nem cartucheira, nem garrucha, como o meu avô gostava de chamar. Era uma espingarda caçadeira. Descobri depois, num mostruário de armas. O meu avô morreu com as duas mãos agarradas nela. Como se, depois de morto, continuasse a dizer: é minha, a espingarda é minha, a morte é minha, ninguém pode tirá-la de mim (SOUZA, 2012, p. 119).

II

A morte é somente uma ponte para o outro lado, uma ponte. E, para atravessá-la bem, é necessário apenas um determinado tipo de equilíbrio, pois não é uma ponte concreta, daquelas que podemos escolher o momento do deslize, o passar para o outro lado do rio (SOUZA, 2012, p. 119-120).

Os excertos acima, podem ser lidos a partir da relação entre a morte e o ato de morrer, perspectiva que se realizaria por meio de uma ato voluntário, provocado pelo personagem Lau Rodrigues.

O primeiro fragmento narra a morte do ancião, por meio do suicídio com um tiro de espingarda, que seria o elemento esclarecedor da questão da certeza do dia da morte: Como alguém poderia saber a hora da sua morte? O mistério sobre como o homem sabia exatamente o dia e a hora do seu passamento foi esclarecido, porém os motivos que o levaram a dar fim à própria vida nunca foram elucidados.

Em *O homem que sabia a hora de morrer*, a morte traz a impressão de ser uma travessia para um lugar sem retorno, como se destaca no segundo excerto, que compara a morte a uma ligação para outro lugar. O conto adverte sobre o cuidado para realizar a travessia, mantendo certo equilíbrio sobre uma estrutura imaginária para se chegar ao outro lado da margem de um rio. Descreve, também, um momento de escolha, entre ficar ou atravessar, desafiando a morte e evitando a ponte. Lau Rodrigues, um ancião que desfrutava da sabedoria da idade, vivia o impasse entre a beleza e a dissolução da vida, e optou pelo dissolver, no momento em que decide atravessar a ponte para o outro lado: “Tem uma hora que o homem sabe a sua hora, não pode teimar com isso, nem insistir. É sua hora e pronto. O melhor a fazer é despedir-se com serenidade [...]” (SOUZA, 2012, p. 61).

No romance, Adelice Souza misturou fatos reais com ficção, reelaborando acontecimentos ocorridos no próprio passado, em conjunção com crenças religiosas e folclóricas. Ao fazer uma mistura entre ficção e traços autobiográficas em *O homem que sabia a hora de morrer*, Adelice parece promover uma reinvenção do passado, momento em que a escrita de si marca a narrativa e desperta a curiosidade do leitor, levando-o a relacionar os fatos narrados, com fatos vividos por ela. Segundo Phillippe Lejeune (2008), autobiográfico é todo texto que o leitor pode ter pretextos para suspeitar de que haja uma identificação entre autor e personagem, mas a autora propõe negar essa identidade, ao afirmar que o livro não é memorialista: “[...] é um brinquedo, como um jogo de cartas, onde todas as lembranças e invenções estão misturadas num mesmo caldeirão” (SOUZA, 2012, p.124).

Torna-se importantíssimo, na trajetória desse trabalho, fazermos uma reflexão sobre o foco narrativo e sobre o ponto de vista. Aliás, o olhar sobre a questão do foco narrativo é imprescindível em qualquer relato literário, de qualquer momento. Pensando-se na vasta produção da literatura ocidental o ponto de vista vem a se constituir em um elemento indispensável na feitura e compreensão da obra narrativa.

No que tange à narrativa moderna e contemporânea, o instituto do ponto de vista assume importância capital. Inegavelmente, na literatura brasileira, há grandes narrativas que adotam o foco narrativo em primeira pessoa. Basta citarmos aqui os romances *Dom Casmurro* (1899) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e, também do mesmo autor, o inesquecível conto “Missa do galo” (1899), que felizmente integra qualquer antologia escolar de contos da nossa literatura. Fazendo referência a só mais uma narrativa que também adota o foco em primeira pessoa, não poderemos deixar de fora o grande romance *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos. Enfim, nessas narrativas, constata-se o traço importante do narrador que relata fatos, impressões, leituras do Outro, enfim, aspectos com que se envolvem ele e as outras personagens, captadas a partir do seu olhar.

A presença desse foco se atrela à importante questão do tempo, uma vez que o distanciamento temporal, indispensável nas narrativas com esse traço, apresenta-se como baliza com que se constrói o desempenho da personagem narradora. Os dois tempos – passado e presente – se imiscuem na atuação e referenda a

credibilidade desse narrador que, valendo-se das instâncias temporais, constrói relatos das outras personagens, mas principalmente retrata aspectos de sua trajetória de vida.

Adelice Souza, grande leitora que sempre foi, não nega a filiação de seus textos, conceito esse observado anteriormente. Assim, no romance em análise, *O homem que sabia a hora de morrer*, o foco narrativo de primeira pessoa também se faz presente. A personagem narradora, curiosamente, destituída de identificação nominal, conhecida apenas como a neta, percorre o tempo passado de sua história, isto é, da história pessoal, para também acompanhar a trajetória de vida do avô Lau Rodrigues.

O distanciamento temporal e sua indiscutível importância compõem marcando a trajetória da adolescente que se torna adulta, também, por força dos resultados dos acontecimentos que tanto a impressionam. Dessa forma, a adolescente que sofre com o desaparecimento do avô, que, na verdade, some, desaparece sem deixar notícias, fato que não lhe foi explicado exatamente, vive a terrível dor frente a suposta morte do avô querido: “E quando o meu pai e minha mãe me chamaram para falar sobre meu avô, sem me dizerem ainda o que tinha acontecido, como foi e onde e quando, eu me desesperei por dentro. O corpo queria gritar, e nenhum som saía” (SOUZA, 2012, p. 63).

Há o relato, em momento posterior, no qual a narradora, já adulta, toma conhecimento da morte real do avô, que teria se suicidado no dia seguinte à visita que ele lhe fizera na capital. Lau Rodrigues (o avô) volta à casa da roça, sua residência, e lá teria colocado fim na própria vida. Não se esclarece se foi realmente suicídio, enfim, a morte do avô é cercada de mistérios. A reação da narradora agora não mais menina, adolescente, mas, sim, uma mulher, diante da notícia da morte real do avô reflete os efeitos da passagem do tempo e as transformações daí decorrentes. É importante observar suas análises e constatações: “Pois eu aprendi com o sofrimento daquele dia que a morte do meu avô quando ela viesse, seria uma libertação, um passeio para outro canto. Para o lado que ele escolheria, que só ele sabia o porquê, só ele sabia” (SOUZA, 2012, p. 66).

O livro está dividido em capítulos, cada um com um subtítulo, e todos desaguam nas aventuras do avô com a neta mais velha e a relação deste com a família. Porém o mistério sobre o dia da sua morte é o foco que atravessa todo o texto.

No primeiro capítulo – “α. No princípio, o verbo”, o subtítulo pode ser associado à frase bíblica: “No princípio era o verbo” (João 1:1-4), presente na passagem inicial do livro Evangelho de João. De início, a narradora traz a história da vida simples e honesta de Lau Rodrigues, homem que morava na roça e, que, quando criança vendia bananas na feira. Desde essa época, já nutria o desejo de saber o dia de sua morte, enquanto seu irmão sonhava em se tornar maçom e enriquecer:

Três léguas era a distância que separava a roça da cidade. Narrou-me um dia assim: saía bem cedinho, ainda de noitinha, e ia para a cidade com as pencas e cachos de bananas embaixo de chuva ou de um céu seco. O firmamento um só escuro, já que a viagem sempre começava pela madrugada. Meu avô sabia rezar umas rezas que ninguém mais sabia. Não era rezadeiro nem curandeiro. Rezava para si. Não curava moléstia, nem quebranto, nem mau-olhado. Rezava para falar com Deus. (SOUZA, 2012, p.11-15).

Diziam que teria sido por intermédio das rezas que Lau Rodrigues ficou sabendo o dia da morte. Tratava-se de uma figura inexplicável, que confundia aurora com crepúsculo. Um homem sábio e bonito. “Parecia um rei. Trazia, eternamente, uma coroa invisível na cabeça. [...] Era o tipo de beleza que juntava a sabedoria com inteligência e ainda fazia disso tudo uma sensação física. [...] que emanava dele e chegava na gente, contínua e permanente” (SOUZA, 2012, p.17).

Na o capítulo intitulada “Os dois”, a história que se desenvolve em meio às possibilidades de morrer, apresenta situações em que a morte pode surpreender uma pessoa a qualquer instante, seja por tragédias, ou até mesmo por um desfazer da vida de forma mais tranquila:

Penso que um dos pombos que frequenta a minha varanda pode me infectar. Então eu sou infectada pelo pombo, fico doente de histoplasmoze, criptococose, não me curo, morro. Ou no elevador. O elevador pode cair. Destroços. Eu, dentro dele, nos destroços. [...]E me percebo morrendo no mar...Quando sinto mais perto que vou morrer, sinto no mar. Quando penso mais profundamente onde morreria, vem o mar. Sem dor. Morte das felizes. Como adormecer e não acordar, morrer no sonho. Ou no sono. Morrer dormindo pode ser a maior elegia à vida. No mar, deve ser tão doce morrer quanto no sonho. Sem desastre, sem acidente, eu e a água. Somente eu e a água. Uma comunhão de espíritos, um batismo às avessas, eu batizando as águas com minha morte. (SOUZA, 2012, p. 23).

A narradora, que se preocupava com as formas de morrer, via a morte no mar como uma passagem serena e divina. Mesmo assim, para ela, a possibilidade de morrer ainda era algo complexo. Diferente do avô que via e encarava a morte como algo muito importante: “A morte era a terceira personagem da nossa estória” (SOUZA, 2012, p. 26).

No capítulo “Infância”, Souza mescla personagens folclóricas com divindades do Candomblé e santos católicos. O avô era visto como um Oxóssi, porque gostava de caçar, porém não simpatizava com a comparação porque tinha medo do Candomblé e afirmava devoção ao catolicismo. “Não sabia nem distinguir santo de orixá. Mas sabia o que era santo. E que era mesmo devoto de São Roque por causa de um reumatismo que se instala desde que ele era bem miúdo” (SOUZA, 2012, p.29).

Em “A roça”, a personagem narradora rememora a infância trazendo alguns momentos de descontração e alegria: “Hoje, lembrando da casa na roça, vejo como ela se assemelhava aos palheiros dos contos de fada [...]” (SOUZA, 2012, p.41). Brincava de esconde-esconde com os primos, comia licuri na cordinha; ao completar oito anos, ganhou um bezerro de presente, gostava de apitos para chamar passarinhos, sonhava em ser personagens da literatura infantil, como a Bela Adormecida, Cinderela e Chapeuzinho Vermelho.

Como já exposto, por achar que o avô tinha morrido, a adolescente vivenciou o luto com muita intensidade, o que lhe possibilitou não sofrer tanto ou pelo menos elaborar o sofrimento da perda de outro modo, quando, já adulta, ela vem a saber da morte misteriosa do avô Lau Rodrigues.

Nesse romance, a morte é mostrada de forma esquemática. São várias passagens descrevendo os momentos de alegria, angústia e tristeza, aspectos relacionados com a vida e com o dia em que Lau Rodrigues, efetivamente, morreu.

O desejo do avô de saber o dia da própria morte é sepultado junto com ele. O passamento de Lau Rodrigues remeteu a personagem narradora a um universo de questionamentos: “Como terá sido o momento da morte de meu avô? O avô perguntou a si como é esse sentir de morte por dentro? Ou nunca perguntou nada por que sempre sentiu? Foi morte vista, assim, premeditada? Ou apenas sorriu e atirou contra seu próprio rosto?” (SOUZA, 2012, p. 121).

Lau Rodrigues executou uma “morte voluntária”, o que expressa uma recusa em ver a outra morte, aquela que não se consegue aprender, que não é possível

compreender, a não ser pela escrita. Essa atitude sela uma espécie de aliança com a morte visível para excluir a invisível (BLANCHOT, 1987). O avô voluntariamente fez a aliança com a morte, um dia depois de ter assistido, pela primeira vez, a uma peça teatral, adaptação da *Odisseia*.

Em “Canto XIII – De volta para casa”, penúltimo capítulo do romance, a autora usa seus conhecimentos sobre mitologia e dramaturgia para discorrer sobre a primeira vez que o avô Lau Rodrigues assistiu a uma apresentação teatral. A peça *Odisseia*, junção teatral da mitologia grega com as divindades africanas (orixás) e cantigas populares, trava-línguas, samba de roda, entre outros elementos da cultura popular brasileira, foi adaptada por Adelice Souza quando trabalhou no Liceu de Artes e Ofício da Bahia¹⁰:

Chegamos cedo, as pessoas ainda estavam começando a chegar, mas foi bom, pois eu estava preocupada como meu avô assistiria ao espetáculo em pé, como ficaria tanto tempo em pé. O cenário e a luz estavam montados. Na Praça dos Aflitos, no bairro da Gamboa, perto do quartel. A Odisséia perto das armas. Havia uma grande vela de navio, feita em lona, com vários remendos com tecido azul. E a vela balançava com a brisa, pois a praça ficava perto do mar. De onde assistíamos, inclusive, parecia que o mar estava exatamente atrás da vela, o que conferia um charme ao espetáculo e nos dava a impressão de que ele estava sendo encenado no mar. (SOUZA, 2012, p.105).

Foi uma experiência inesquecível para o avô que, assim como Odisseu, em breve iria fazer uma longa viagem, porém Lau Rodrigues não retornaria do mundo dos mortos como Odisseu, no canto XI da *Odisseia*. Este último desce ao Hades, à terra dos mortos, para interrogar a alma do tebano profeta Tirésias, momento em conversa também com os espíritos de Elpenor e Anticleia, sua mãe, e tantos outros que já habitavam o mundo subterrâneo. “Os termos mais usuais para designar a ida de Odisseu ao Hades são necromancia, *catábasis* ou sacrifício para a evocação” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 131). Odisseu retorna ao mundo superior, mas Lau Rodrigues não retornaria por causa do suicídio, morte voluntária e inconsequente pois, “aquele que se mata é o grande afirmador *do presente*” (BLANCHOT, 1987, p. 100, grifo do autor).

Esse tipo de morte, na concepção de Blanchot, funciona como um ato de fraqueza, pois provém de quem persiste numa concepção do mundo reforçada por

¹⁰ Posfácio do romance *O homem que sabia a hora de morrer* (2012) pag. 124.

uma determinada certeza. Por outro lado, o suicídio demonstra uma força marcada pela passividade externa, que é vislumbrada neste tipo ato, visto tal comportamento como uma “máscara de um despojamento fascinado” (BLANCHOT, 1987, p. 99).

Em *O homem que sabia a hora de morrer*, a escritora baiana usa estratégias estéticas para abordar, através do mundo simbólico, a temática da morte, como uma travessia e, sobretudo, um ato voluntário. A linguagem que expressa a morte se vale do efeito estético, podendo provocar uma catarse no leitor, devido à representação trágica e vigorosa no plano da ficção. Tal reação pode percorrer uma escala de atitudes como o espanto, o choque, a simpatia, a compaixão, o choro e o riso, sugestões emitidas pela obra (JAUSS, 1994).

Na narrativa curta “A atriz que não sabia morrer”, o leitor também pode experimentar o efeito da catarse, produzido pelo texto literário, quando a dificuldade de morrer se torna cômica e trágica, pois a personagem não conseguia mais viver ao perder o papel do cão que interpretava no teatro e estava consumida pela angústia da dificuldade de morrer em cena. Ela recorre ao suicídio como meio de aliviar o sofrimento. Suicidar-se é fazer a inversão de uma morte por outra, uma renúncia à vida (BLANCHOT, 1987).

Esse conto, uma dos que compõem o livro *As camas e os cães* (2001), narra a tensão vivida por duas mulheres, atrizes que percorriam várias cidades interioranas com uma peça sobre uma mulher solitária e seu cão débil. Após a troca de papéis sugerida por uma das mulheres, instaura-se um drama na vida das artistas, a partir da nova interpretação das personagens:

Era uma jovem atriz solitária que não sabia morrer. Ou melhor, era uma personagem que precisava morrer, e não sabia como. Ou ainda, era uma jovem atriz que morria a cada dia, mas que, no palco, não sabia como se morria. Esta estória me foi contada por uma jovem senhora muito bonita, cujo rosto parecia o de uma dançarina de cabaré francês do início do século, numa madrugada de outono à beira de águas no hotel de uma cidade do interior. Contou-me, na ocasião, que nunca esquecera de uma determinada peça de teatro representada por duas mulheres. Uma delas interpretava o papel de um cão, a outra, o de uma mulher solitária que vivia com seu cão. As duas atrizes perambulavam cidades contando a estória daquelas duas mulheres. (SOUZA, 2001a, p.9).

Nessa passagem do texto, a personagem interpretada pela atriz não conseguia morrer em cena. Ocorre uma dificuldade no ato da encenação quando ela se coloca diante da morte, o que suscitava uma dúvida: Nunca morreria no palco. E

como é que se deveria morrer? Encarar de fato a personagem morta, para a jovem artista era doloroso, precisava morrer completamente de corpo e alma em cena.

Nesse conto, o suicídio apresenta-se com uma solução imposta por uma das atrizes para aliviar o desconforto que a dominava pela troca dos personagens na peça que, há oito anos, encenavam. Esta não era uma comédia e nem uma tragédia, mas quase um drama psicológico em que as duas atrizes itinerantes sempre pareciam representar a si mesmas “tudo era um cansaço: as longas estradas onde os olhos só identificam o verde [...]; as longas conversas com pessoas da cidade responsáveis pela divulgação da peça, um cansaço do óbvio [...]” (SOUZA, 2001a, p.10).

Certa feita, tomada por um desejo súbito, a atriz que interpretava “a mulher solitária”, ao acordar, resolveu não querer mais viver tal personagem no palco. Desejava o papel do cão. Não se sabia ao certo se era por vontade de mudar de personagem ou se era por inveja da nudez da outra atriz, no papel do cachorro, pois esta era mais bonita, com uma forma física que despertava os olhares dos homens. A outra, porém, não concordou com a mudança: “Instalou-se o caos: havia uma temporada em algumas cidades ainda a ser cumprida. As duas já quase não se falavam” (SOUZA, 2001a, p.12). A tensão aumentou à medida que esquentou a disputa entre as atrizes para representar o papel do cachorro, rejeitando a outra o já conhecido papel da mulher solitária, pois a reprodução animalésca do cão chamava a atenção da plateia.

Interpretar o papel da mulher solitária para a jovem atriz que encenava o papel do cão poderia ser fácil, se não precisasse morrer. Nunca havia morrido em cena. A morte para a atriz era triste, sofrida, e isso a atormentava, não sabia como agir diante de tal circunstância: “Ela deveria ter treinado para morrer e, no entanto, se esqueceu. Viveu apenas aprendendo a viver, sem perceber que a morte, um dia, iria ser uma ocupação, ou antes, uma preocupação da sua vida” (SOUZA, 2001a, p.14).

A *performance* canina já estava entranhada em seu corpo numa dinâmica processual de sentir e ser, reproduzindo os modos de agir do animal. Com a expressão da linguagem, verbal ou corporal, a jovem atriz constituía uma constante reinvenção e experimentação de si, o que talvez tenha alimentado uma relação de cumplicidade com a personagem, provocando um conflito de identidade que comprometia a arte da atriz. Um situação semelhante a personagem do texto de

Adelice Souza aparece na peça teatral *Trovarsi* (1932), que significa “Encontrar-se” na língua portuguesa. A peça é do dramaturgo Luigi Pirandello, escrita mais precisamente para a atriz Marta Abba, a qual encenou o texto. *Trovarsi*. O texto aborda o mergulho de uma atriz em sua arte, em seu próprio processo de criação interior. Apresenta uma teoria sobre a arte do ator, que, na qualidade de intérprete, se deve manter vazio da própria personalidade e das experiências pessoais, pois não será ele a *entrar* na personagem, mas a personagem que deverá *entrar* no ator ou na atriz. A peça, em três atos, traz a história de Donata Genzi, uma atriz em plena crise com sua arte. Esta se identificava tanto com as personagens representadas no palco que perdeu a identidade própria, não mais se reconhecendo. Enfim, ela não mais se encontrava como mulher, vivia para o teatro, em nome do fascínio de ser atriz (RIBEIRO, 2008).

A jovem atriz do conto “A atriz que não sabia morrer”, assim como Donata Genzi, personagem de *Trovarsi*, estava em crise com a arte. A dificuldade em interpretar uma mulher solitária que precisava morrer despertava um sentimento incômodo e deixar de viver o cão a entristecia. A atriz não sabia e nem queria morrer em cena, nutria um sentimento de repulsa pela morte. A experiência de viver, durante oito anos o cão havia esgotado todas as suas porções de morte no teatro. Desistira de outros papéis, incluindo o de uma estudante de medicina que se suicidava numa piscina num curta-metragem e o papel de uma prostituta cubana pois que “preferira o cão à puta [...]” (SOUZA, 2001a, p. 15).

A jovem atriz, ao longo dos anos de carreira, já havia experimentado situações diversas, desde passar a noite na rua para aprender como interpretar um mendigo; seduzir o irmão para compor uma cena incestuosa e até cortar os pulsos para a cena de uma tentativa de suicídio em um vídeo amador, mas morrer era o limite. Já para a atriz que ganhou o papel do cachorro, a troca de personagens trouxe uma nova perspectiva. A mulher se colocava de quatro no palco a ladrar, maravilhada com a possibilidade de interpretar o cão:

A atriz que agora iria fazer o cão, estava numa animação só. [...] Quando a outra chegou, todos os possíveis e imagináveis exercícios vocais e corporais para a adaptação de uma personalidade canina já haviam sido feitos, e ela aguardava ansiosamente pela outra para que fosse dado início aos ensaios. Uma nova perspectiva se abria diante dela. De quatro, ela fazia caras e bocas que mais pareciam

simulação de aventuras sexuais do que a performance de um cão débil. (SOUZA, 2001a, p.14).

A preferência por encenar o papel do cachorro remete a uma situação no mínimo insólita e grotesca, uma vez que a mulher se satisfaz latindo no palco ao interpretar um animal e rejeita outros papéis que poderiam ser vistos como “normais”.

A jovem atriz se via incapaz de aceitar a impossibilidade de encenar outro papel já que não se via mais sem ser o cachorro, era algo que estava impregnado na sua alma. A afinidade mulher/cão já se havia tornado um duplo da sua alma, pois ela já via o animal como a si própria.

A relação entre as duas atrizes, que viajaram durante anos encenando a peça, foi abalada. Já tinham sido muito amigas, e várias coisas já tinham acontecido nesse percurso. A jovem atriz percebera que não era justo o que a colega tinha feito. A troca de papéis não era uma boa ideia. Ela reconhecia que não deveria ter aceito tal situação voltada para viver o papel desempenhado pela colega há tanto tempo. Deprimida e tomada pela angústia, como a personagem Ofélia de *Hamlet*, tragédia shakespeariana, viu-se diante de um colapso de identidade, finalizando aquele conflito com o suicídio:

Ela construiu a fidelidade de um cão ao seu dono nestes oito anos. O cão fiel, mesmo sem nenhum orgulho de sê-lo, já era humanizado em suas entranhas, em sua memória. Não existiu um único dia em cena, que o cão não sofresse pela morte da mulher solitária, mesmo a colega interpretando sem a dignidade que o personagem necessitava. Sabia disto tudo, entretanto não sabia morrer. Não podia morrer e deixar o cão vivo. O cão já era ela própria. E já que ela própria era o cão, não iria morrer enquanto personagem de mulher solitária e fazer o cão sofrer. Sabia disso, era uma certeza. E sabendo disso, se retirou do local do ensaio. **Encontraram-na, mais tarde, morta, rodeada de velhas fotografias de antigos personagens e outras tantas do cão.** (SOUZA, 2001a, p.16-17, grifo nosso).

Em “A atriz que não sabia morrer”, quando a jovem atriz se viu sem o personagem do cão, que já fazia parte da sua vida, e diante da angústia de ter de representar algo que a afligia como a morte, entrou em desespero ao percebeu que sua existência era vazia. A morte, “o mistério mais insondável de todos os

mistérios”, mais uma vez pediu passagem na obra da escritora baiana, por meio de um ato voluntário, o suicídio.

A atriz que sobrevivera, no mesmo dia, subiu ao palco de uma pequena cidade do interior, chocada e em lágrimas por causa da atitude da colega de trabalho. As pessoas entravam no Teatro e viam uma mulher nua, de quatro, e não conseguiam entender o lamento da atriz, através da *performance animalesca* de um cão triste.

Nas narrativas analisadas, em que há sempre o suicídio, ato trágico de retirada da vida poderia ter sido motivado por insatisfações, medos e fuga à possibilidade de recomeço. É o caso da jovem atriz que deixara de encenar o cão no conto “A atriz que não sabia morrer”. Em relação a Lau Rodrigues, personagem do romance *O homem que sabia a hora de morrer*, não há indícios do motivo que o levava a cometer o suicídio. Ao analisar o título do romance o leitor pode estar tomando conhecimento de outras possibilidades de morte, com até mesmo, a morte natural. Mas é o suicídio, a forma radical de protesto, libertação e negação, que a autora escolhe para colocar o fim nas vidas de suas personagens.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se propôs fazer uma investigação sobre como o repertório de leituras de Adeline Souza as quais se reverberariam em sua obra. Tendo em vista esse objetivo, buscou-se verificar quais as estratégias textuais utilizadas pela autora para criar efeitos estéticos em suas histórias. Para percorrermos o universo literário de Souza, foi necessário primeiro apresentar a obra da autora, uma das representantes da geração atual da literatura baiana e que, mesmo sendo atuante no cenário cultural baiano, com seus livros indicados ou vencedores de prêmios literários, ainda é pouco conhecida do público em geral.

Nota-se que seu projeto estético expõe traços caracterizadores de uma geração marcada por escritas breves, com uma linguagem curta e fragmentária e que procura promover, na criação literária, diálogos com textos jornalísticos, históricos, enciclopédicos, cartas e manuais técnicos. Tais tipologias textuais são mescladas e se diluem nas narrativas ficcionais, assumindo certo caráter de experimentalismo.

O texto de Adeline Souza costuma trazer um hibridismo bem singular; é muito comum a presença de textos já conhecidos e até fundadores que, por meio de processos de ressignificação, passam a integrar o universo das criações ficcionais da escritora baiana. No recorte utilizado para integrar o *corpus* da pesquisa, estão páginas ficcionais que abordam diversos temas humanos (angústia, loucura, incômodo, morte, duplo). Vivem esses papéis personagens loucas, misteriosas, em sua maioria mulheres jovens.

As tramas de Adeline Souza estudadas nesta dissertação dialogam com narrativas míticas, percorrem tanto o universo urbano, como o sertanejo e também o mundo do sagrado. A presença dos mitos nos textos produziu uma noção de entrelaçamento e realce, e, nesse intercâmbio, o texto mítico fundacional se preserva por inteiro. Foi realizada, também, uma breve releitura da obra de Guimarães Rosa, na qual foram levantados aspectos semelhantes e presentes na obra da escritora baiana, como o nome de personagens, títulos de livros e até objetos pessoais, como as cadernetas do escritor mineiro. Todos esses elementos ganharam outra roupagem e servem como estratégias estéticas incorporadas pela

escritora. Nesse sentido, ganha relevo o discurso intertextual e metafórico presente nas narrativas.

A abordagem do insólito é outro traço que merece destaque nesta pesquisa. O insólito, em algumas narrativas de Adeline Souza, se apresenta por meio da irrupção como efeito estético das estratégias de construção empregadas pela autora.

Em conformidade com o insólito, foram analisadas situações de representações do duplo, marcadas por aspectos como a semelhança física entre as personagens, a usurpação de identidades e traços contraditórios, pois a duplicidade se configura a partir de um paradoxo. O duplo é apresentado por meio da figura do sócio, que usurpa a vida do Outro, e a da aparência notória de irmãos gêmeos. O tema do duplo está intrinsecamente relacionado com os efeitos insólitos, que aparecem como consequência ou desdobramento em situações vivenciadas pelas personagens.

Chegando ao final deste estudo, ainda foram percorridas algumas veredas da morte, temática a que a obra de Adeline converge em sua maioria. Adeline retratou o tema investindo na elaboração de imagens, que representam a expressão de tudo que pode ser considerado como uma travessia para se chegar à finitude. Em suas ficções, o ato de morrer se apresenta como uma expressão profunda do sentimento de desespero, provocado pela angústia, vazio, solidão, loucura e desencontros. Todas as personagens das obras selecionadas vão ao encontro a morte.

Em síntese, este trabalho procurou apresentar o universo literário de uma leitora/escritora, que deposita, em suas narrativas, conhecimentos vindos do seu repertório de leituras, que apresenta uma variedade de temas e estilos, com ressignificações de obras como as de Homero, Guimarães Rosa, Kafka, Pirandello, entre outros. Os textos literários refletem também seus trabalhos no teatro, isto é, há um entrecruzamento do texto literário com o texto teatral. Não se perca de vista a forte presença dos valores e crenças religiosas tão atuantes na escritora baiana.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 2002.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.p. 197-221.
- BERNARDO, Luciano. Dramaturga Adelice Souza conversa com leitores da Biblioteca do Rio Vermelho. Academia de Letras e Artes de Castro Alves – ALACA. 31 maio 2011:<http://academiadeletraseartesdecastroalves.blogspot.com.br/2011/07/dramaturga-adelice-souza-conversa-com.html>. Acesso em: 25 set. 2015.
- BEZERRA, Paulo. O laboratório do gênio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. O olhar de Orfeu. In: _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 171-176.
- BLEICHMAR, Hugo. *O narcisismo: estudo sobre a enunciação e a gramática inconsciente*. Tradução de Emília de Oliveira Diehl e Paulo Flávio Ledur. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.
- BORGES, Jorge Luís. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquietações*. São Paulo: Globo, 1999. v.2, p. 96-98.
- BORGES, Jorge Luís. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções [1944]*. Tradução: Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972. p.47-58.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v.1.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v.2.
- BRAVO, Nicole. Duplo In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Süssekind. et al. São Paulo: J. Olympio, 1998. p. 261-288.
- BRUNEL, P. Prefácio. In: _____. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p.15-20.
- CHAVES, T. F. *Tanatografia n' Os demônios de Dostoiévski: arena discursiva e suicídio literário de Stavróguin*. 2015. 112f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais)-Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- CHEMAMA, Roland (Org.). *Dicionário de psicanálise*. Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 8.ed. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Coordenação Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COIMBRA, D. *Suicídio meritório: reflexões acerca da morte voluntária desde um ponto de vista ético-negativo*. 2011. 170f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In:_____. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

COSTA, Ana Luiza M. Rosa, leitor de Homero: o caderno de leitura de Homero. *Revista USP*, São Paulo, v. 36, p. 47-73, dez.1997/fev.1998.

COVIZZI, Lenira M. Uma ficção insólita num mundo insólito. In:_____. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. p. 25-47.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: Puc-Minas, 2008.

DURKHEIM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia* [1897]. Tradução Mônica Stahal. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FERREIRA, I. M. C. *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX*. 2006. 179 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas)-Universidade do Porto/Faculdade de Letras, Porto, 2006.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Editora da USP, 2003. p.29-36.

FRANÇA, Júlio. O insólito e o seu duplo. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. (Org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 7-14.

FREUD, Sigmund. O estranho [1919]. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XVII: História de uma neurose infantil e outros trabalhos [1917-1919], p.235-273.

GAMA, Mônica. O diário de viagem de Guimarães Rosa: movimento e vôo das palavras nas notas de 1952. *Manuscrita*, São Paulo, v. 25, p. 299-302, 2013.

GARCÍA, Flavio. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário: mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.12-23.

- GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.
- GÜNTER, L. Diálogos com Guimarães Rosa [entrevista concedida durante o Congresso Internacional de Escritores Latino-Americanos em Gênova, Itália, janeiro de 1965]. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.70-71 (Coleção Fortuna Crítica, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Donaldo Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994 (Série Temas, v.36).
- JESUS, Carolina de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. 14.ed. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAMAS, B. S. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LEUCOCHLORIDIUM paradoxum*. Disponível em: < <http://www.nationalgeographic.es/noticias/ciencia/los-zombis-de-la-vida-real> >. Acesso em: 15 ago. 2015.
- LOPES, Cássia. [Orelha]. In: SOUZA, Adelice. *As camas e os cães*. Salvador: Casa de Palavras, 2001.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa: Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: _____; INDURSKY, Freda. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Mito e literatura. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 42, p. 9-19, jul./dez. 2007.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- MONFARDINI, Adriana. Mito e Literatura. *Terra Roxa e outras terras*, Londrina, n. 5, p. 50-62, 2005.

- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.88-94.
- PINTO, Júlio P. Borges, itinerários de crítica: irrealismo, leituras, história. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 28/29, p.13-19, jan./dez. 2005.
- POE, Edgar Allan. William Wilson. In: _____. *Contos de imaginação e mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012. p. 25-47.
- RANK, Otto. *O duplo*: um estudo psicanalítico [1914]. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- RIBEIRO, Carlos Jesus. Baú de estranhezas. In: _____. *À luz das narrativas: escritos sobre obras e autores*. Salvador: EDUFBA, 2009. p.165-168.
- RIBEIRO, M.M. *A dramaturgia do último Pirandello*: um teatro para Marta Abba. 2008. 337f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária)-Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas. 2008.
- ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v.2: Ficção completa, p.409-413.
- ROSA, Guimarães. Entrevista [conduzida por Pedro Bloch, publicada na *Revista Manchete*, n. 580, de 15 jun. 1963]. In: BLOCH, Pedro. *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1989. Disponível em: < www.tirodeletra.com.br >. Acesso em: 17 fev. 2016.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*: Terceiras estórias. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RUFFATO, Luiz (Org.). *Mais trinta mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SANCHES NETO, Miguel. Com quantos livros se faz um escritor? In: CORDEIRO, Verbena Maria Rocha; LIMA, Elizabeth Gonzaga (Org.). *Modos de ler: oralidades, escritas e mídias*. Curitiba: Arte & Letra, 2015. p. 53-64.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SILVA, Ana Claudia M.; GIACON, Eliana Maria O. O enfrentamento do cânone literário por Jorge Luis Borges. *Philologus*, ano 19, n.57, p.1-10, set./out. 2013.
- SILVA JUNIOR, A. R. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. 216f. Tese (Doutorado em Literatura)-Universidade Federal Fluminense/Instituto de Letras, Niterói, 2008.
- SOUZA, Adelice. A atriz que não sabia morrer. In: _____. *As camas e os cães*. Salvador: Casa de Palavras, 2001a. p.9-17.
- SOUZA, Adelice. A caderneta. In: _____. *Para uma certa Nina*. Salvador: P55 Edições, 2009a. p.42-46.
- SOUZA, Adelice. A louca e a lua. In: _____. *Para uma certa Nina*. Salvador: P55 Edições, 2009b. p.14-15.
- SOUZA, Adelice. *Adestradora de galinhas*. Salvador: Kaligrafias, 2013.

- SOUZA, Adelice. A morta do caixão de vidro. In: _____. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003a. p.45-52.
- SOUZA, Adelice. A mulher nua. In: RUFFATO, Luiz. *Mais trinta mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.253-263.
- SOUZA, Adelice. As camas e os cães. In: _____. *As camas e os cães*. Salvador: Casa de Palavras, 2001b. p. 99-104.
- SOUZA, Adelice. *As camas e os cães*. Salvador: Casa de Palavras, 2001.
- SOUZA, Adelice. As escravas gêmeas. In: _____. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003b. p.17-23.
- SOUZA, Adelice. As mulheres azuis. In: _____. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003c. p.31-36.
- SOUZA, Adelice. “Baú de estranhezas”: entrevista a Poliana Dantas e Edvando Júnior, out. 2013 b. Disponível em: < [http:// pespontando.blogspot.com.br/2013/10/adelice-souza-bau-de-estranhezas.htm](http://pespontando.blogspot.com.br/2013/10/adelice-souza-bau-de-estranhezas.htm) >. Acesso em: 21 set. 2015.
- SOUZA, Adelice. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003.
- SOUZA, Adelice. Caramujos Zumbis. In: _____. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003d. p.105-110.
- SOUZA, Adelice. Correspondência do desterro. In: _____. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003e. p. 73-79.
- SOUZA, Adelice. *Cecéu, poeta do céu*. Salvador: Caramurê Publicações, 2015.
- SOUZA, Adelice [comentário]. Casa da mãe Nonana. In: _____. *Para uma certa Nina*, 18 jan. 2009 c Disponível em: < http://adelicesouza.blogspot.com.br/2009_01_01_archive.html >Acesso em: 29 set. 2015.
- SOUZA, Adelice. Entrevista a Edimilson Motta Pará. Seção Sot teatro – Dramaturgo III – Aldelice Fraga. Salvador, 28 mar. 2014 a. Disponível em: < www.irdeb.ba.gov.br/soteropolis/?p=9890/ >. Acesso em: 12 set. 2015.
- SOUZA, Adelice. Faltam cinco para às sete. In: _____. *As camas e os cães*. Salvador: Casa de Palavras, 2001d. p.87-97.
- SOUZA, Adelice. O cego e eu. In: SOUZA, Adelice et al. *Outras Moradas*. Salvador: EPP, 2007. p.11-26.
- SOUZA, Adelice. O ensaio. In: MATTOSO, Glauco; PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim (Org.). *Aos pés das letras: Antologia Podólatra da literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 16-20.
- SOUZA, Adelice. O homem que sabia a hora de morrer. In: SOUZA, Adelice et al. *Autores baianos: um panorama*. Salvador: P55 Edições, 2013 c. p. 15-21.
- SOUZA, Adelice. *O homem que sabia a hora de morrer*. São Paulo: Escrituras, 2012.
- SOUZA, Adelice. *Para uma certa Nina*. Salvador: P55 Edições, 2009.
- SOUZA, Adelice. Príncipe. In: _____. *Caramujos Zumbis*. Salvador: EPP, 2003 f. p. 81-84.
- SOUZA, Adelice. Surumê. In: _____. *Para uma certa Nina*. Salvador: P55 Edições, 2009d. p.19-20.

SOUZA, Adelice. Tia Carla. In: MATTOSO, Glauco; PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim. (Org.). *Antologia sadomasoquista da literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 17-19.

SOUZA, Adelice. Vieirinha. In: _____. *Para uma certa Nina*. Salvador: P55 Edições, 2009e. p. 21-23.

SOUZA, Adelice. Zé, Zurich, Nicolu, Gravetinho, Jimmy, Johnny, Caramelo, Gotcha, Ignácio. In: _____. *Para uma certa Nina*. Salvador: P55 Edições, 2009f. p.33-41.

SOUZA, Adelice. Wave. In: PORTOCARRERO, Celina (Org.). *Vou te contar: vinte histórias ao som de Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014 b. p. 10-16.

TAVARES, Bráulio (Org.). *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

TEIXEIRA, Eleazer M. A descida do herói ao reino dos mortos. *Letras*, Fortaleza, v. 11, p. 1-9, jul./dez. 1986.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discursos*, São Paulo: USP, n.9, p.31-62, 1979.

VIEIRA, Nancy Rita F. Entre cestos de costuras e telas de computador: "escritas de si", "para si", "fora de si". In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 14: Palavra e Poder: Representações Literárias, e SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA: Palavra e Poder: Representações Literárias, 5., 2011, Brasília. *Anais...* Brasília: UNB, 2011. Disponível em: < http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/nancy_rita.pdf >. Acesso em: 15 nov. 2015.

XAVIER, Maurício. *Ser e não-ser: fragmentos da teoria do duplo*. 1989. Tese (Doutorado em Letras)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/ Departamento de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 1989.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10. n.1, p. 85-97, jan./jun. 2008.

ANEXO I: ENTREVISTA COM ADELICE SOUZA¹¹

Ativar Sentidos - Quem é Adelice Souza escritora?

Adelice Souza – É uma escritora que escreve muito menos do que gostaria, mas as atividades com o teatro, o yoga e o doutorado em artes cênicas têm tomado muito o tempo. Os livros estão sendo concebidos, são muitos projetos futuros, muitos desejos, mas escrever mesmo algo novo creio que só em 2015.

AS – Como você consegue administrar sua carreira entre o teatro e a literatura?

Adelice – Não consigo administrar (risos)... Quando faço teatro, não faço literatura. Quando faço literatura, não faço teatro. Aí resolvi montar no teatro textos meus, assim, ao menos, a dramaturgia está lá, representando a literatura. Não consigo me dividir pois sou muito intensa nas coisas, faço imersões de tal forma que não consigo pensar em outra coisa a não ser na criação atual. Assim, tocar dois projetos ao mesmo tempo se torna difícil.

AS – A literatura que você produz é definida por Carlos Ribeiro como um “Baú de estranheza”, ou seja, estranheza radical. Você acha que essa característica é pertinente a sua escrita?

Adelice – Gosto muito do escritor Carlos Ribeiro. A prosa dele é uma das nossas melhores prosas. E fiquei muito feliz com esta resenha da *lararana*. E creio que há sim. Alguns temas estranhos me interessam em demasia: o universo fabuloso, insólito e principalmente a morte, assuntos relacionados com a morte. Acho que sempre estou a escrever sobre a morte, este nosso mistério mais insondável de todos os mistérios...

AS – Quais são suas inspirações/influências no universo literário?

Adelice – Os absurdos e fantásticos como o Cortázar, o Murilo Rubião, o Kafka, o Campos de Carvalho. E a Nérida Piñon, com toda sua delicadeza e precisão linguística. Mas gosto dos canônicos que beiram a espiritualidade como o *Herman Hesse*, o *Tagore*, o pré-socrático *Empédocles* (aliás, todos os pré-socráticos são maravilhosos). E gosto muitíssimo de ler almanaques, livros sobre plantas e bichos.

AS – Conte-nos um pouco sobre sua carreira no teatro?

Adelice – O teatro é a minha primeira profissão. Embora eu tenha estudado Publicidade e Propaganda. Mas não sei vender nada. *Meu teatro é quase anti-comercial. Tenho buscado o sagrado do palco, quero levar as técnicas e a natureza poética do Yoga para as artes cênicas*. Acho que poucas pessoas se interessam por isso, mas é isso que sei fazer. Minhas últimas peças ***Jeremias, Profeta da Chuva; Francisco, um Sol; e Kali, Senhora da Dança***, trazem temas sagrados, oriundos de diversas culturas religiosas como o Cristianismo, o universo das crenças sertanejas fruto de uma herança ibérica ou de um universo hindu. A próxima será sobre o grande filósofo e poeta Empédocles, que morreu, unindo-se ao seu Deus, o fogo do vulcão Etna. É isso que me encanta agora tanto na literatura quanto no teatro: estar perto de Deus.

AS – Em alguns contos que compõe as obras *as Camas e os Cães* (2001), *Caramujus Zumbis* (2003) e *Para uma certa Nina* (2009), percebe-se à presença de uma escrita envolvente, marcado por traços eróticos. De onde veio tanta inspiração para produzir esses contos?

¹¹ SOUZA, Adelice. “Baú de estranhezas”: entrevista a Poliana Dantas e Edvando Júnior, out. 2013 . Disponível em: < [http:// pesponteando.blogspot.com.br/ 2013/10/adelice-souza-bau-de-estranhezas.htm](http://pesponteando.blogspot.com.br/2013/10/adelice-souza-bau-de-estranhezas.htm) >. Acesso em: 21 set. 2015

Adelice – A Elis Franco e a Suelen Gonçalves, da Universidade de Feira de Santana e da Universidade de Niterói estudaram o erotismo nos meus contos e a Cássia Lopes, na orelha do primeiro livro, pontuou este assunto.

AS – Você considera o livro *O Homem que Sabia a Hora de Morrer* (2012), Como um divisor de águas na sua carreira? Desde o lançamento o que mudou de lá para cá?

Adelice – Creio que é o meu livro mais importante. Ele é pueril, juvenil, simples. Mas me emociona sempre que leio, me arranca lágrimas e fico impressionada em gostar de ser leitora do meu próprio livro. Ele foi ofertado aos meus pais e meus avós. É um livro que fala de morte, de ancestralidade, das minhas origens de uma vida mais natural. Acredito que nada mudou de lá para cá e ao mesmo tempo, tudo mudou. É o meu primeiro romance, gosto dele, gosto da forma híbrida da linguagem que une cultura popular com a oralidade canônica de Homero. É uma parceria do teatro com a prosa e a literatura. Quero fazer isso sempre, porque gosto de transitar entre as diferentes artes. No lançamento, havia um trio nordestino e uma quermesse do interior na Biblioteca Central dos Barrís (2012). Nos outros lançamentos toquei sanfona em homenagem a São João do Carneirinho, tão citado no livro. Quero continuar fazendo isso, misturar a escrita com os santos, com as músicas, com as cenas.

AS – Como você analisa o panorama atual da literatura baiana?

Adelice – Há uma diversidade temática que me encanta muito. Há boa literatura para todos os gostos e idades. Desde uma prosa mais urbana de *Victor Mascarenhas*, passando pela delicadeza da poesia de *Karina Rabinovitz* até as metáforas perfeitas dos grandes *Myriam Fraga*, *Ruy Espinheira Filho*, ao teatro de *Cleise Mendes*, tantos, tantos outros. Gosto do que estamos produzindo. Sou fã da nossa literatura e fico feliz em ser amiga da maioria destes escritores contemporâneos meus.

AS – Fale-nos sobre a emoção de estar concorrendo ao Prêmio Jabuti 2013 na categoria Juvenil?

Adelice – Uma glória íntima, uma felicidade, um agradecimento aos deuses. Quero que este bichinho em forma de prêmio venha morar na minha casinha que tem o nome de Fuloresta Encantada. Fico feliz que a Bahia esteja lá, também, através de mim e do teatro de *Aldri Anunciação* com o *Lázaro Ramos*, com o *Fernando Santana*, estes dois últimos meus colegas no Liceu de Artes e Ofícios. A indicação é uma honra que me deixa muito feliz e agradecida a tudo e todos que ajudaram na feitura do livro *O Homem que Sabia a Hora de Morrer*. Aos meus avós, meus pais, meus mestres, meus amigos, meus companheiros e os escritores desta terrinha. Ao *Affonso Romano de Santana*, que me deu o presente de fazer a apresentação do livro. Ao *Rogério Duarte*, meu professor de sânscrito, que teve uma leitura atenta e carinhosa. Ao *Claudius Portugal*, tão presente sempre nas minhas andanças nas letras.

AS – Você está sempre participando de eventos como: oficinas, cafés, palestras, apresentações teatrais, feiras literárias, etc. Por estar sempre envolvida com teatro e literatura, existe algum projeto ou algo que gostaria de fazer nessas áreas, mas que ainda não pôs em prática?

Adelice – Deixe-me pensar: gostaria de tanta coisa. De ver os escritores atuando, por exemplo. De fazer um projeto onde os autores iriam subir no palco, com figurinos, luz, cenários. Isso seria bom e divertido. Mas eu não queria dirigir este projeto, não. Queria estar lá no palco, brincando de palavras com os colegas. Já fiz isso com *Karina Rabinovitz* no MAM. Toquei sanfona enquanto ela declamava poemas. Quero fazer isto mais vezes. Cantar, dançar e tocar a literatura. A literatura, para mim, tem que ser uma forma de felicidade.

ANEXO II: ENTREVISTA COM ADELICE SOUZA

(Entrevista¹² concedida por email em 18 de dezembro de 2015)

1- Nota-se na produção literária atual dos escritores baianos um distanciamento do modelo que se convencionou chamar de ‘baianidade’, no entanto há uma pluralidade no fazer literário com ocorrências inovadoras cada vez mais frequentes nos textos narrativos. Como você vê sua obra em relação à ‘baianidade’?

Não penso sobre isso quando escrevo. A Bahia estará lá, sempre. Sou muito baiana, daquelas de umbigo enterrado, que gosta de mato e praia, samba, santo e orixá. Vez ou outra aparece uma situação da história, do espaço desta minha terra. Curalinho, Castro Alves, o sertão. Mas não penso nisso, acontece que eu sou baiana.... E que acontecimento lindo! Não poderia ter sido melhor.

2 - Sobre seu processo de elaboração ficcional como se dá? Como sente seus personagens? Eles vêm de influências das suas leituras e dos seus trabalhos no teatro?

Tudo está intimamente relacionado, as leituras, a experiência com o teatro e o palco, as vivências, tudo. A escrita é este caldeirão mágico.

3 - Como você uma autora contemporânea dialoga com a tradição canônica?

Sou antiga, adoro instituições, cânones, os avós. A prosa é boa, como conversa de cumadre.

4 - Fale-me um pouco sobre suas influências literárias. As leituras de sua preferência, que a inspiram. E quais são os escritores ou escritoras que você toma como mestres, e se identifica com o fazer literário?

Os escritores que em influenciaram antes eram, principalmente, Kafka, Cortázar, Heiner Muller e alguns dramaturgos do absurdo. A literatura delicada de Nélide Piñon, sempre. Ela é minha escritora favorita. Há a religiosidade de Cecília Meireles, que é absolutamente inebriante. A literatura do Yoga foi um divisor de águas na minha vida. E hoje quem me influencia a todo tempo é Hermann Hesse, Tagore, Bashō e Maeterlinck, um povo mais perto do sagrado da natureza.

5- Como você lida com a questão da elaboração estética literária?

Pra mim, como mais ou menos disse o Valéry, toda escrita é uma narrativa de si. Então a elaboração estética é uma reelaboração de mim, nos meus valores, nas minhas crenças. As coisas escritas são coisas sentidas, por dentro ou por fora.

6- A morte é uma temática que sempre aparece em suas narrativas. É um dos temas que mais te interessa? Por quê?

Sim, talvez a morte seja a única coisa que realmente me interessa. A compreensão da morte, pra mim, é o entendimento de tudo. Algo parecido de quando eu comecei a estudar sânscrito: não era uma língua, era um universo inteiro. A morte é o universo inteiro.

7- No livro *As camas e os cães* e *Caramujos zumbis* nota-se a presença das artes plásticas. A capa do primeiro é ilustrada com a imagem do quadro “O parto” de Marc Chagall por Humberto Vellame; o segundo, a capa e o interior foram ilustrados por Fernando Oberlaender ambos são artistas plásticos. Fale um pouco da sua relação com as artes plásticas.

¹² SOUZA, Adelice. *Entrevista*. [Dez. 2015]. Entrevistadora: Poliana Pereira Dantas. Salvador, 2015.

As *camas e os cães* tem um conto muito especial pra mim. Um dos meus contos favoritos, o primeiro que escrevi, o “Dona Lia”. Aquela imagem de Chagall na capa do livro era por causa da estranheza do conto e que também está no insólito daquela imagem do parto, com um homem embaixo da cama testemunhando um segredo.

Em *Caramujos zumbis*, foi um prêmio do Banco Capital e Oberlaender era o ilustrador da coleção do prêmio que eu fui a primeira a ser contemplada, o I Prêmio Cultura e Arte do Banco Capital. Continuei na parceria com Oberlaender no *Cecéu, poeta do céu*. Mas desta vez, ele não ilustrou, foi pela sua editora, a Caramurê, mas foi uma ilustradora.

Sou cenógrafa e também formada em Publicidade e Propaganda, então esta passagem pela capa do livro é um passagem importante para mim. Mas nem sempre tive capas felizes, nem sempre o autor tem uma liberdade de dialogar a arte gráfica do seu livro, o que para mim ainda é um pequeno sofrimento no meio da imensa felicidade que é a literatura.

O meu primeiro infantil, o *Adestradora de Galinhas* é um projeto visual que amo, com papel reciclado, desenho em Kraft, parecendo papel de embrulho de armazém do interior. Um livrinho que só me faz feliz.

8 - Sobre *blogs* e internet. Você acha que a internet mudou o modo do fazer literário. Mudou a concepção de leitor e leitura?

Mudou tudo. E eu me esforço para mudar também, mas em outra direção. Sou um pouco arcaica, internet pra mim é correio.

9 - Você acha que a internet abriu mais espaços para novos escritores?

Sim. Novos meios, novos escritores para novos meios. Que assim também seja.

10 - *Adestradora de Galinhas* foi seu primeiro livro infantil, como foi à experiência de poder escrever para crianças?

Uma deliciosa forma de brincar. Estou brincando de cantar, tocar sanfona, apitar passarinho, cuidar de galinha, apontar badogue, tanta coisa. Quero escrever para criança pro resto da vida.

