



**“A minha solidão é tão hedionda quanto a dos outros” –
A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na novela de
Patrícia Reis**

***“My loneliness is just as hideous as that of others” –
The (im)possibility of embodying the past in Patrícia
Reis’s novel***

Carlos Roberto dos Santos Menezes

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro /
Brasil

CAPES

carlosroberto_sm@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2132-4226>

Resumo: Partindo da tentativa de decifração do título atribuído à novela de Patrícia Reis – *O que nos separa dos outros por um copo de whisky* (2014) –, buscaremos compreender os motivos pelos quais um professor universitário se encontra em Macau, a beber desenfreadamente – fato implícito a uma narrativa ininterrupta em forma de monólogo. Com o intuito de preencher o vazio da existência, na esperança de ser salvo, tal personagem busca recuperar imagens fantasmáticas de seu passado por meio de vestígios memorialísticos que se sobrepõem nas malhas textuais. Como aparato teórico na busca por decifrar o enigma acerca do que separa o narrador-personagem dos outros, outras vozes se unirão à nossa. Ao mencionar questões em torno da morte da memória, das artimanhas da ironia e do humor, convocaremos as reflexões críticas de Lélia Parreira Duarte, em seu livro *Ironia e humor na literatura* (2006), e a questão do “salto no vazio” será trazida pelas mãos de Vladimir Safatle, através de *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2018).

Palavras-chave: *O que nos separa dos outros por um copo de whisky*; Patrícia Reis; memória; ironia; morte.

Abstract: Starting from the attempt to decipher the title attributed to Patrícia Reis's novel – *O que nos separa dos outros por um copo de whisky* (2014) –, we will try to understand the reasons why a university professor is in Macau, drinking wildly – implicit fact to an uninterrupted narrative in the form of a monologue. In order to fill the emptiness of existence, in the hope of being saved, such a character seeks to recover ghostly images of his past through memorialistic traces that overlap in textual meshes. As a theoretical apparatus in the quest to decipher the enigma about what separates the narrator-character from others, other voices will join ours. When mentioning issues surrounding the death of memory, the antics of irony and humor, we will call on the critical reflections of Lélia Parreira Duarte, in her book *Ironia e humor na literatura* (2006), and the question of “jumping into the void” will be brought up through the hands of Vladimir Safatle, through *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2018).

Keywords: *O que nos separa dos outros por um copo de whisky*; Patrícia Reis; memory; irony; death.

A novela de Patrícia Reis, *O que nos separa dos outros por um copo de whisky*, publicada pela Dom Quixote (2014), inicia-se com um duplo pedido de desculpas, no qual o leitor fica a questionar-se o motivo de tal gesto duplicado, sendo o primeiro representado por um logograma¹. Em seguida, habilmente o narrador-personagem, que não é nomeado, elenca algumas conjecturas ou intenções relacionadas ao seu discurso, entre elas o falseamento do seu conhecimento sobre Macau ou ainda a possibilidade de contar alguma história que leu em “guias ou em livros”, propondo-se até mesmo a “citar um poeta”. Apesar disso, nada disso torna-se matéria do seu relato, o que justificaria, a princípio,

¹ Segundo a autora Patrícia Reis, o logograma, presente no início da sua novela, significa “desculpa”. Tal informação foi-nos oferecida durante uma conversa promovida pelo curso “A novíssima ficção portuguesa”, ministrado pelo Professor Dr. Jorge Vicente Valentim, de forma remota, em 2020.

o pedido de desculpas inicial. Percebe-se, no entanto, que a matéria textual se refere àquela que ocupa o primeiro lugar desde os primórdios das narrativas: o tema amoroso. A hipotética conversa entre o narrador e a atendente do bar em Macau se desenvolve na forma de um ensaio performático, a partir da relação entre a sugestão de um discurso amoroso e a barreira linguística que os separa: “a verdade é que o amor não tem língua e eu fiquei a olhar-te para saber se a língua que nos separa é um mar calmo onde exista salvação” (REIS, 2014, p. 7).

Observa-se que o sujeito constrói um discurso abstrato sobre o amor, o que nos permite recuperar o pensamento de Lacan citado por Roland Barthes: “todo dito que tem por objeto o amor (seja o que for que se queira destacar) comporta fatalmente uma alocação secreta (dirijome a alguém, que vocês não sabem, mas que está lá na extremidade das minhas máximas)” (BARTHES, 2018, p. 114). Mais adiante, o semiólogo e teórico da literatura acrescenta a seguinte reflexão:

(A atopia do amor, aquilo que o faz propriamente escapar a todas as dissertações, seria que, em última instância, não é possível falar dele a não ser *segundo uma estrita determinação alocutória*; seja ele filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos, mesmo que essa pessoa tenha passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar de amor se não for *para* alguém) (BARTHES, 2018, p. 114, grifos do autor).

A criatura por vir, o alvo, a “possibilidade de acalmia”, consiste na figura feminina silenciosa e indiferente, aquela que não se afeta, ou seja, a atendente do bar que, no relato deste sujeito, se transforma numa “musa nócturna em paisagens estrangeiras” (REIS, 2014, p. 8). A rapariga nada mais é do que um *truque*, uma vez que a voz narrativa começa por traçar um extenso discurso dirigido a sua figura colocando-a na categoria virtual de ouvinte. Será, portanto, por meio deste suposto diálogo, que o narrador-personagem retoma as imagens fantasmáticas do seu passado com o intuito de tentar preencher o vazio da sua existência. Assim, por meio dos vestígios de memórias que irão ser recuperados, a personagem encena um drama em linguagem, no qual se encontra cindido em polêmica consigo mesmo. A personagem destituída de nome próprio, identificada por meio de sua profissão, assume a

função de narrador do discurso, isto é, alguém capaz de organizar a sua experiência na primeira pessoa do singular. Paula Sibilia, em seu livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2016), afirma que “o eu é um narrador que se constitui enquanto se narra e (também) é um outro”. Desta forma, aponta para o fato de que “a experiência vital de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal se, de algum modo, for cristalizado na linguagem”, sendo assim, o relato da vida da personagem “não *representa* simplesmente a história que se tem vivido, mas ele a *apresenta*. E de alguma maneira, também a *realiza*, concede-lhe consistência e sentido, delinea seus contornos e a constitui” (p. 59, grifos da autora). No caso da narrativa de Patrícia Reis, o eu ainda transita de (ou transforma-se em) locutor desdobrado em interlocutor de si mesmo, em outras palavras, a personagem atesta não só a sua condição solitária, como aponta para a forma monológica do seu discurso, com o intuito de reter a sua própria versão dos fatos narrados: “não preciso de interagir ou falar, é tudo comigo e só comigo” (REIS, 2014, p. 72).

A subtração do nome atrelado ao não lugar² onde a personagem se encontra – um bar, ocasionalmente situado em Macau – remete à impossibilidade de fixação de uma identidade, que se agrava na medida em que nem a própria língua configura qualquer traço de pertencimento. Macau constitui, para o “recém-chegado”, “um lugar para perder a razão. Pelo menos, será esse o caminho que vejo, um fim que a terra comeu” (REIS, 2014, p. 11), diz o narrador. Em seguida, ele acaba por justificar a sua presença em tal espaço alegando que a viagem ocorreu por “impulso, por insanidade momentânea, que não demorei mais que trinta segundos a aceitar este trabalho. Um mês na universidade a ensinar algo que não se ensina: a escrever. A ser criativo”³ (REIS, 2014, p. 11). A pressuposta perda da razão, em consonância com o espaço em que eu é despossuído de uma identidade fixa, aponta para o exercício criativo, no qual o sujeito é capaz de se reescrever nesta tela em branco,

² Segundo Marc Augé, “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (2012, p. 73).

³ “O que ninguém explica, por não ser conveniente, é que escrever o A e o B, juntar as letrinhas, é simples: aprende-se em pequeno. Escrever criativamente não se define. É uma manobra de *marketing*” (REIS, 2014, p. 11).

de modo que a vida da personagem “só passa a existir como tal, só se converte em *Minha vida* quando ela assume seu caráter narrativo e é relatada na primeira pessoa do singular” (SIBILIA, 2016, p. 59, grifos da autora).

Vladimir Safatle, no capítulo intitulado “Política Inc.”, presente no livro: *O Circuito dos Afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, se debruça sobre a fotografia de Yves Klein – *Leap into the Void* [Salto no Vazio], datada de 1960, na qual temos diante dos olhos um homem vestido de terno e gravata saltando aparentemente do telhado de uma casa com seus braços abertos e com os olhos em direção ao céu. Diante desta imagem, Safatle comenta: “Saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto realmente necessário” (SAFATLE, 2018, p. 35). A obra de Klein nos remete ao momento de suspensão do sujeito diante do ato impulsivo exercido pelo homem, o que torna esta imagem impactante. Embora a cena não retrate o encontro do corpo do indivíduo com o asfalto da rua, a sua queda é iminente. Mesmo ciente da sua derrocada, o sujeito se lança ao vazio “com a certeza irônica de quem sabia que um dia essa hora chegaria em sua necessidade bruta, que agora não há outra coisa a fazer” (SAFATLE, 2018, p. 35). A sua inevitável derrocada não o paralisa, mas sim, o impulsiona, na medida em que “saltar ao vazio não será inerte”, pois “o impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que amamos foi um dia impossível” (SAFATLE, 2018, p. 36)⁴. No que tange à personagem da novela, “saltar no vazio” equivale ao gesto “aparentemente” impulsivo do sujeito em aceitar uma viagem que o retire de sua inércia no intuito de libertar-se do condicionamento da vida controlada pela consciência. Tal decisão lhe possibilitaria mergulhar em si mesmo à procura da recuperação das imagens fantasmáticas e díspares retidas em sua memória.

O consumo excessivo do *whisky* surge em decorrência da sua decisão de “saltar no vazio”. O álcool, elemento crucial na fabricação desta bebida destilada, tem sua simbologia ligada à “inspiração criadora. Não apenas ele excita as possibilidades espirituais, observa Bachelard,

⁴ Tal reflexão crítica estava presente no texto de apresentação da Professora Ângela Beatriz de Carvalho Faria, “Corpos e afetos (metamorfoseados e transgressores) na arte e na narrativa do século XXI”, apresentado durante o XXVII Congresso da ABRAPLIP 2019, “Diálogos e Travessias”, ocorrido na Universidade Federal do Pará.

mas as cria verdadeiramente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 28). Neste sentido, o narrador-personagem, na condição de estrangeirado, procura, através da língua que o separa da sua musa, uma salvação imaginária: “Assim, para me salvar disso mesmo, de uma lassidão mortíça, de uma mordaz existência, procuro ver-nos como amantes” (REIS, 2014, p. 9), dirá ele que se encontra numa noite má. A busca pelo salvamento está atrelada à sua reação desenfreada diante da bebida como combustível para sua inventividade, cuja imagem evocada pelo copo de *whisky* consiste numa síntese perfeita do desdobramento da narrativa: “Faço o copo rodar na minha mão, as pedras de gelo a diluírem-se, e tenho pena dessa morte lenta da água. Faz-me lembrar o que não quero” (REIS, 2014, p. 8).

O *whisky* como combustível e possibilidade de viver a experiência imaginária da morte em consonância com o jogo linguístico, elaborado pelo narrador-personagem diante da sua suposta interlocutora, representa um movimento catabático⁵, em que o sujeito desce aos confins do Inferno. Isto se manifesta no âmago da personagem e por meio de jogos discursivos produzidos pela sua inata capacidade voltada à escrita criativa. E, desta forma, o sujeito passa a recuperar imagens estilhaçadas do seu passado, cujos sofrimentos, aparentemente, o assombram e o impedem de prosseguir. Por isso, num espaço outro para fora de seu cotidiano, este mesmo sujeito procura numa tentativa última um gesto de salvação.

O narrador-personagem, ao longo do seu “monodialogo”⁶, vai bordando vestígios de cenas cujas sobreposições de imagens criam um tapete discursivo próximo à representação de um mosaico. Tal construção deve-se aos resíduos memorialísticos que trazem à cena imagens fantasmáticas de passados não redimidos. Ao rememorar alguns fatos, o narrador faz do espaço da ausência uma forma de preenchimento daquilo que deixara alguma marca em si. Entre a

⁵ Catábase ou *Katábasis*, *eós*, é um termo de origem grega que designa a ação de descer ou declínio. Na tradição da literatura, tal expressão refere-se à representação da descida aos infernos. Dante Alighieri utiliza-se da do processo catabático para descrever na primeira parte da *Divina Comédia* os nove círculos do inferno.

⁶ A respeito da forma do “monodialogo” cf. SOUZA, Ronaldo de Melo e. A forma ficcional do monodialogo. In: *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 11-30.

memória e o esquecimento, o que resta são os vestígios, os rastros, os resíduos fragmentados do vivido, que jamais poderão ser retomados em sua totalidade. A rememoração não só proporciona ao sujeito a descrição de cenas que o marcaram profundamente, deixando feridas que não se curam, como também propiciam a construção da sua imagem identitária.

A narrativa abre espaço para a cena em que o narrador-personagem recupera a sua formação tendo como mote a religião: ele nos conta que teve uma educação católica, “embora suave, sem grandes alaridos, apenas a missa do galo a seguir à Consoada” (REIS, 2014, p. 20). Prossegue o relato dando-nos pistas da avó, que ficava a repetir “é nosso dever, é nossa salvação” para justificar a manutenção dos hábitos religiosos, e refere-se à figura da mãe que permanecia “com as mãos juntas, sempre apertadas uma contra a outra, em coro com os restantes.”, ao dizer “deixo-vos a paz. Dou-vos a minha paz” (REIS, 2014, p. 20). Em discurso altamente irônico, o narrador-personagem comenta: “sentir a comunhão da igreja em uníssono não deixou de me comover. Ainda hoje sou um agnóstico bem-comportado” (REIS, 2014, p. 20-21). A cena narrada abre-se para a confissão de uma ação nunca descoberta, em que o narrador-personagem e o irmão subtraem da igreja a imagem do menino Jesus do presépio. Contudo, ele nos diz: “nós ficamos desiludidos. O nosso roubo deixara de ter significado” (REIS, 2014, p. 21). Isto decorre do fato de a imagem religiosa ter sido reposta sem ter havido alarde em relação ao seu sumiço.

A história do menino Jesus é um mote para que o narrador-personagem possa se dobrar sobre uma das figuras fantasmáticas que o assombra: a morte do irmão. “Não é bom ter irmãos que morrem. Eu tive dois. Um que só aguentou até os seis meses, morte súbita e inexplicável, e um que morreu há dois anos” (REIS, 2014, p. 21). Embora nos seja narrada a perda de ambos os irmãos, será o segundo, a figura paradigmática na vida do narrador-personagem. Diante da perda, o narrador passa, por meio do monodílogo, a tentar preencher o vazio que sente e, no exercício de diminuir a sua dor, verbaliza o fato de o irmão, num gesto extremo e exibicionista, atirar-se “da ponte mais famosa de Lisboa” (REIS, 2014, p. 21-22). Parece-nos que este é um dos caminhos que o sujeito percorre na busca pelo exorcismo da dor que se afixou em sua alma. No entanto, para surpresa ou estupefação do leitor, a enunciação discursiva, que revelará a morte do irmão, assumirá

um viés irônico, exatamente quando deveria revestir-se de um tom sério e dramático. Vejamos:

Atirou-se da ponte mais famosa de Lisboa. O mais estúpido é que a polícia percebeu que havia um homem no tabuleiro da ponte e um agente da autoridade foi na sua direção, pronto para lhe falar, para o dissuadir de ir com o vento, de voar. O meu irmão estava ali há quase uma hora e passou outro tanto a trocar palavras com o polícia, palavras que os carros comeram. Por fim, parecia estar quase convencido a voltar para trás, escorregou e caiu ao Tejo (REIS, 2014, p. 21-22).

A morte, por sua vez, consiste no paradigma no qual a humanidade se inscreve. Para não se verbalizar a “morte”, opta-se por expressões eufemísticas ou metafóricas. A sua figura, por vezes, assume contornos humanos: “a ceifadeira”, “a dama de preto”; por vezes para se referir a ela reporta-se ao seu efeito: “descanso eterno”, “paz eterna”, “saúde eterna”, “última jornada”, “outra margem”; pode-se, inclusive, recorrer ao detalhe: “último suspiro”; por meio da representação poética: “virou estrela”; ou até mesmo irreverente: “bater as botas”. Dentre tantos outros vocábulos ou expressões, a morte adquire diferentes nomes ou formas de ser referenciada. Porém, seja qual for a maneira pela qual ela se presentifica, a sua figura comumente é tida como indesejada.

Dizer que o ser morre nada significa; afinal a morte não constitui um inimigo suscetível de se evitar, sendo assim, não há nada a se fazer além de encarar a sua inevitabilidade. O ser constitui-se a partir da morte, visto que entre ambos existe um vínculo que os liga ao sentido luminoso da sua existência. Como nos ensina Montaigne, “meditar previamente sobre a morte é meditar previamente sobre a liberdade”, em suma “quem aprendeu a morrer desaprendeu a se subjugar. Não há nenhum mal na vida para aquele que bem compreendeu que a privação da vida não é nenhum mal. Saber morrer liberta-nos de toda sujeição e imposição” (MONTAIGNE, 2010, p. 58). A figura da morte torna-se um segredo pungente a habitar o interior anímico do humano que, à medida que amadurece, há de revelar a sua verdadeira essência: a face alterna da vida. A esse respeito, convém inserir as reflexões críticas de Maria Lúcia de Faria a respeito da ficção de Guimarães Rosa:

Quem não se consente ao lado assustador da vida, quem não a saúda com alegria, permanece à margem do grande entusiasmo vital e jamais toma posse dos poderes indizíveis da vida, e, quando chega o instante da decisão final, não terá sido propriamente um vivo, nem será um morto. Mas, como morrer, sem trair esta alta potência que é a morte? O homem se vê diante de uma dupla tarefa: morrer sem desmerecer a si mesmo, morrer sem faltar à verdade e à essência da morte. Para corresponder a este chamado, o homem tem de “acertar-se ao vazio” (*apud* ROSA, 1978, p. 77)⁷, aprender a afeiçoar-se ao seu nada, dar-lhe forma, cunhá-lo, tornando-se o escultor da própria morte. Assim, a morte será o momento da mais profunda autenticidade, aquele ao qual me atiro como à possibilidade que me é mais própria, que não é própria senão a mim e que me mantém na pura solidão que sou eu próprio (FARIA, 2009, p. 181-182).

É por meio de Maurice Blanchot (2010) que podemos dizer que o texto literário sempre se debruçará e procurará dizer a respeito do vazio e da morte. A partir desta premissa cabe uma pergunta: com que linguagem a arte diz a morte? A língua materna nos transmite a ilusão de que a palavra equivale à coisa nomeada. Sentimos que não parece haver uma diferença entre aquilo que vemos e o que nomeamos. A linguagem cotidiana possui a função de tornar algo presente, de materializá-lo ou, até mesmo, de apontá-lo. Esta noção nos permite compreender que a palavra consiste numa forma de vazio, um espaço de ausência, cujo uso decorre da necessidade de nomeação que culmina na necessidade de seu preenchimento. “A língua diária é a prática constante de preencher lacunas e, por isso, nomeamos, buscamos e criamos palavras, no intuito de aproximar o distante, de mostrar o que não se vê, de concretizar o que abstraímos do mundo pelos sentidos” (ALVES, 2006, p. 146). Todavia, o mesmo efeito não ocorre com a linguagem literária, cuja astúcia recai na capacidade de não se deixar iludir com a palavra e nem se satisfaz com o preenchimento automático do vazio. “A palavra poética inscreve-se na impossibilidade e na carência do dizer e faz disso

⁷ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 11^a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

o seu sentido de existência. Portanto, é inevitavelmente uma forma de desordem e deslocamento” (ALVES, 2006, p. 146).

A cena descrita da tentativa de suicídio do irmão, que culminou no acidente fatal, parece tornar-se o ponto de partida para que o narrador-personagem passe a exercitar, através da linguagem empregada, em viés irônico, a tentativa de ultrapassagem do choque vivenciado. Lidar com a perda implica uma tarefa árdua, pois consiste na busca não só de compreensão dos motivos que a constituíram, como também de seus efeitos muitas vezes devastadores. Tal concepção nos permite perceber a posição do sujeito que se questiona sobre os motivos que levaram o irmão em busca de pôr fim aos seus sofrimentos e na incapacidade de verbalizar o acontecido para a mãe idosa: “imaginas tu o que ele terá pensado. Eu não consigo” (REIS, 2014, p. 22) e, “da mesma forma que não tive coragem de ir contar à minha Mãe. A minha Mãe, a nossa Mãe, órfã de filho e de memória, mais um corpo num lar, a sopa a escorrer pelo canto da boca” (REIS, 2014, p. 22). O enfrentamento do sofrimento decorre do uso da ironia por meio da inserção de um comentário grotesco – “a sopa a escorrer pelo canto da boca” – aliado ao estereótipo da figura sacralizada e sublime que, normalmente, surge associada ao estereótipo “Mãe”. O que ocorre, aqui, é a emissão de uma voz polifônica, plena de um duplo sentido ou registro: uma aparente voz imbuída de autoridade, ou seja, de quem tem uma verdade a transmitir por meio da ironia – “figura retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica o reconhecimento da potencialidade da mentira implícita na linguagem.” (DUARTE, 2006, p. 18).

A imagem da mãe configura outro estereótipo a ser ultrapassado, na medida em que, ao referir-se a ela, o narrador-personagem frisa a sua figura por meio da letra maiúscula. Caberá a nós, leitores, construir um sentido na medida em que nos serão ofertados fragmentos desta personagem, cuja identidade vai sendo montada como um quebra-cabeças. Pressupõe-se, assim, que a família do narrador-personagem é, por si só, uma instituição irradiadora de supostos martírios que se acumulam e o perseguem como fantasmas: “ter cinquenta anos deve ser isso. Perceber que já se viveu mais de metade da vida, que as miúdas não nos apreciam do mesmo modo, que o casamento é um logro e que até as Mães se apagam por desgosto ou egoísmo, nunca se sabe” (REIS, 2014, p. 22). Mais adiante, o narrador nos traz a sua visão a respeito da construção familiar, a partir da seguinte proposição: “Não há famílias

felizes e não me obrigues a citar Tolstói, estou demasiadamente embriagado”. “As famílias existem para a dor, fomentar as feridas, fazê-las sangrar, cada vez mais profundas, como o Mar da China” (REIS, 23014, p. 24). A frase, que se constituiria como “séria” – “As famílias /.../ profundas” – dilui-se ironicamente diante da analogia tecida (“como um mar da China”) e provoca o riso do leitor. Outro trecho do discurso, que denota a estratégia narrativa, plena da “arte e manha da ironia e do humor”, é o da embriaguez que levaria à “obrigatoriedade de ler Tolstói.” Parece-nos que o registro linguístico de Patrícia Reis se caracteriza pela desdramatização do drama e pelo distanciamento crítico da dor existencial, o que acaba por colocar em dúvida a encenação das dores vividas pela personagem.

A reminiscência das cenas de sofrimento, abalo e perturbação equivale a um passado que não passa, ou seja, algo que se inscreve num eterno retorno, no qual ocorre uma atualização na medida em que é revisitado pela memória. Será por meio do exercício de linguagem transmutada na ironia e humor que o narrador-personagem buscará entender aquilo que, repetidamente, repele.

A narrativa, logo após a rememoração do acidente que provocara a morte do irmão, acaba sendo suspensa em detrimento das imagens corporais e plásticas, quase teatrais, elaboradas pelo narrador-personagem acerca da atendente do bar, sua pseudo-interlocutora⁸. No entanto, é no meio desta suspensão que ele nos ofertará a sua predileção por *whisky*: “eu fico-me pelo *whisky*. É uma bebida de homem, garantiu-me o meu Pai”, cuja bebida era “a única forma de fazer do meu Pai um homem” (REIS, 2014, p. 23). Por ser homem ele nos explica o seu entendimento: “na adolescência, recordo-me muito bem, a palavra “homem” era uma família de palavras: viril, capaz, forte, dominador, controlador, responsável” (REIS, 2014, p. 23). O narrador-personagem

⁸ “O teu corpo é pequeno e movimentas-te à vontade. Deduzo que estejas aqui há algum tempo. Há pessoas que te cumprimentam. Se eu soubesse mandarim poderia dizer se és simpática ou apenas triste, já que não sorris. Pegas nas garrafas, serves as bebidas, tens uma pá de plástico verde para recolher pedaços de gelo de um recipiente metálico. Já te vi fazer uma bebida fumegante. Também as tivemos nos bares lisboetas, nos anos oitenta do século passado. Tinham nomes estranhos e vinham com sombrinhas coloridas, dessas que se devem fazer aqui ou na China, algures. Bebidas azuis. Verdes” (REIS, 2014, p. 23).

acaba por incorporar ao seu raciocínio, de forma explicitamente irônica, o senso comum no que diz respeito ao conceito performático do gênero masculino. Contudo, o próprio sujeito se vê destituído de tais atributos, principalmente por pertencer a uma família erguida por uma outra ordem: “lá em casa mandava a minha Mãe, secundada pela Mãe dela. Era uma casa de mulheres, com regras femininas. Matriarcal” (REIS, 2014, p. 23).

O discurso narrativo espelha o processo dinâmico das lembranças que permite ao sujeito avançar e recuar no tempo; através do dinamismo memorialístico e discursivo, o narrador por várias vezes suspende o fluxo narrativo e passa a inserir informações que ora ocorrem no presente, ora revelam-se fragmentos retirados do passado. Após questionar-se sobre a presença feminina que atravessa a sua vida e a do seu irmão, o narrador diz lembrar-se de um texto ou fragmento de texto que escrevera na sua adolescência intitulado: “educação para morte” (REIS, 2014, p. 24). Antes de iniciar a sua recitação, ele afirma lembrar-se integralmente da narrativa, porém não podemos deixar de lado a condição em que o sujeito se encontra: a ingestão ininterrupta de bebida alcoólica, juntamente com as armadilhas da memória que é constituída de lembrança, mas, também, de esquecimento, falsos acontecimentos, lacunas e amnésias. Apesar disso, o que nos será narrado constitui uma *mise en abyme*, no qual a história recuperada pela memória consiste numa estrutura de encaixe dentro do discurso narrativo, cuja temática apresenta elementos que funcionam como um espelhamento da vida deste sujeito que se narra num bar em Macau.

O conto recuperado, alinhado aos vestígios memorialísticos revisitados pelo narrador, consiste na técnica de criação de si mesmo, de modo que “tanto as palavras como as imagens que tricotam o minucioso relato autobiográfico cotidiano parecem exalar um poder mágico: não só testemunham, mas também organizam e inclusive concedem realidade à própria experiência” (SIBILIA, 2016, p. 61).

“Consigno ficar em silêncio o tempo que for necessário. Não é um exercício de teimosia, é o princípio do afastamento” (REIS, 2014, p. 25), assim inicia-se o texto do narrador escrito em sua adolescência. Dentre outras coisas que nos serão contadas – a posição de afastamento que ele desempenha frente aos outros, a presença da morte e a inaptidão para as relações amorosas e a crise de identidade do sujeito – chama-nos a atenção a opção pelo silêncio, na medida em que a própria personagem

já havia se autodesignado como alguém silencioso, juntamente com a sua aversão aos ruídos “dos carros, das pessoas nos centros comerciais, o barulho dos que atiram beatas para o chão, dos que gesticulam quando falam. O ruído perturba-me” (REIS, 2014, p. 17). Novamente recorrendo ao *Dicionário de símbolos*, podemos constatar a simbologia do silêncio em comparação com o mutismo, afinal, há uma diferença significativa entre ambos os gestos:

O silêncio e o mutismo têm uma significação muito diferente. O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio abre uma passagem, o mutismo a obstruí. Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio ao final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta. Um dá às coisas grandeza e majestade; o outro as deprecia e degrada. Uma marca um progresso; o outro, uma regressão. O silêncio, dizem as regras monásticas, é uma grande cerimônia. Deus chega à alma que faz reinar em si o silêncio, torna mudo aquele que se dissipa em tagarelice e não penetra naquele que se fecha e se bloqueia no mutismo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 833-834).

A novela de Patrícia Reis reveste-se de um dinamismo e, ao mesmo tempo, de uma proposital contradição, a partir da concepção de silêncio e da inserção ou reprodução de uma narrativa outra, escrita pelo sujeito por ocasião da sua adolescência. O narrador-personagem, situado no presente do relato, afasta-se dos outros por se considerar alguém silencioso, mas, ao mesmo tempo afirma que este gesto consiste num “tempo necessário”, uma vez que, mentalmente, o sujeito cria inúmeros diálogos ou reconstrói cenas nas quais está em constante polêmica consigo mesmo. Através de um aparente silêncio, o ser mergulha no seu interior, constrói para si próprio um espaço de tensão, permite-se dar um “salto no vazio” em si mesmo na tentativa de obter respostas para as dores que o perseguem. Instauram-se, na novela da autora contemporânea, o processo de *mise en abyme* e a polifonia de vozes, marcada pela “duplicidade de sentido e pela inversão ou

diferença existente entre a imagem enviada e a pretendida.” (DUARTE, 2006, p. 19). Em meio a uma irônica estratégia discursiva, o narrador-personagem assume um tom lírico e romântico. Ao tomar consciência dos seus atos e da transitoriedade da vida, mascara a sua fragilidade e revela-se impenetrável. Resta saber, no entanto, se isto pertence à vida ou à ficção:

Foi assim que terminei o amor. Matei-o aos poucos, segundo por segundo, milímetro por milímetro, a coisa adorada foi-se transformando até ficar invisível. Está lá, mas não existe. Fala sem que a oiça. Diz, mas é sempre uma repetição. Esforço-me por minimizar os gestos, reter o corpo. Deixar-me estar. Se me toca, deixo-me, não sou eu. Pensou que sou intocável, o meu corpo é um envelope. O meu corpo não sou eu” (REIS, 2014, p. 25-26).

O narrador transfigura o texto (de forma consciente ou inconsciente) na intencionalidade de fazer com que ele signifique outra coisa. Debruçado sobre o eu de outrora, as linhas revisitadas transportam-se para o eu de agora, cujo desejo de busca de identidade (e talvez de salvação) ecoa na afirmativa ontológica que faz de si após o relato: “não sei quem sou” (REIS, 2014, p. 26). A identidade estilhaçada do eu se confunde com a imagem fantasmática do irmão – paradigma a ser atravessado para que a voz discursiva possa enfim encontrar a sua salvação: “algures, no apartamento em Lisboa, aquele que herdei do meu irmão e que, na essência, só tem as coisas dele, nunca lhes mexi, devem estar estes escritos iniciais” (REIS, 2014, p. 26). Mais adiante o narrador confessa:

Há dias em que me olho ao espelho e o vejo. Ter um irmão parece ser uma contradição. É como nós e, ao mesmo tempo, é outra pessoa. Nunca perdoamos aos irmãos as diferenças que existem. Apesar disso, nós éramos chegados, sempre fomos. Mesmo que diferentes (REIS, 2014, p. 26-27).

A imagem do irmão vai sendo tecida de forma comparativa com a do próprio narrador-personagem: “ele tinha a mania de morte. Eu sempre colecionei banda desenhada. A casa dele, arrumada, limpa, imaculada. Os meus buracos sempre foram repletos de papéis, pilhas de livros,

restos de coisas, lixo” (REIS, 2014, p. 27). O irmão é um ser retraído, aquele que, em decorrência da criação matriarcal que tiveram, sabia e “adorava pegar na peça de giz azul e cortar tecidos, fazer com a [sua] Avó moldes para peças de roupa” (REIS, 2014, p. 23-24). O exercício da sua sexualidade chega até a ser questionado pelo narrador que diz não saber se o irmão pensava em sexo. O sujeito, cujo comportamento vai sendo pontuado de forma inquietante e incompreensível, é o mesmo que se comporta como a voz da razão, o que aconselha e orienta o narrador na sua vida conjugal e amorosa, sendo ele o casamenteiro e, anos mais tarde, o agente que cuidou do seu divórcio.

A forte ligação entre as personagens também se sustenta pela conturbada relação familiar, cujos segredos nos são revelados passo a passo pelo relato. Assim, a figura do narrador aproxima-se da figura paterna, destituída da performance viril, típica da concepção socialmente convencional do que deve representar o masculino, e que consiste num sujeito subordinado às duas mulheres que regem a casa: a mãe e a avó.

Tudo aquilo – o saco, o embrulho, a caixa, o pacote – validava a minha incompetência. Aproximava-me perigosamente da figura do meu Pai. De certa forma, o meu irmão e eu fomos cúmplices da tristeza do meu Pai, da sua ineficácia face às mulheres. Aprendemos a calar. A aceitar. E a minha mãe e a minha Avó queriam que nós, os três homens, aceitássemos as regras e, sem interrogações, fôssemos capazes de as cumprir. Ao meu irmão e a mim cabia-nos tirar o curso superior. O meu Pai entregava a maior parte do ordenado para as despesas da casa (REIS, 2014, p. 65).

A instituição familiar ainda guarda segredos dos quais o narrador-personagem evita se aprofundar ou procura não acreditar, contudo, ele não nos impede de saber sobre as possíveis excentricidades que assolam a família. Vinte e quatro horas antes do falecimento da avó, devido a um aneurisma, o pai abandona os filhos, a esposa e a casa, deixando seu paradeiro incerto e tornando-se “aquele desconhecido que trazia um molho de notas nas calças como se fosse um cigano em plena feira” (REIS, 2014, p. 67). E, novamente, no espaço da representação textual, observamos a superposição de registros ou enunciados: o sério ou dramático cede lugar ao irônico que o esvazia. A esposa não se

questionava sobre o paradeiro do marido, apenas debruçava-se sobre o caixão e chorava a morte da mãe. Já o irmão aproveita a cena para revelar ao narrador que “o pai tinha um caso com a Avó, queres ver?” (REIS, 2014, p. 66). O narrador, por sua vez, não acredita nisto, e ao atribuir a revelação a uma brincadeira, não aceita o convite para o desvendamento do segredo, preferindo nos relatar o laço de cumplicidade e afeto entre as mulheres da casa:

A minha Mãe era dezesseis anos mais nova que a minha Avó, pareciam irmãos, e tinham uma enorme cumplicidade. Acabavam as frases uma da outra. Ficavam em silêncio para saborear a primeira colher de arroz-doce, ainda quente, feito sem ovos, apenas leite e raspa de limão, pozinhos de canela a decorar. Não conseguia pensar que podiam existir outros laços, histórias com pormenores que desconhecíamos (REIS, 2014, p. 66).

O narrador ainda acrescenta: “é suposto sabermos com quem vivemos” (REIS, 2014, p. 67). Não nos será desvendada a verdade sobre cada membro da família, apenas ficam em suspensão os possíveis segredos de cada personagem: “fomos enganados durante anos?” “Pode bem ser.” “Há coisas muito mais bizarras nas vidas das gentes” (REIS, 2014, p. 68); mesmo que o irmão ainda insista sobre o suposto relacionamento entre o pai e avó, afirmando que o abandono paterno se deu pela ocasião da morte da avó, o enigma permanece. Essa cena talvez revele o processo de “carnavalização” em literatura: relacionamentos familiares caracterizados pela desordem e pela quebra proposital da hierarquia. Tal postura ratificaria assim as presenças da ironia e do humor.

O monólogo interminável do narrador-personagem conserva a presença de mais uma figura fantasmática que o assombra, cuja definição remonta ao paradigma masculino x feminino que atravessa a sua vida. Vejamos como esta figura nos é apresentada: “minha mulher usava cuecas de algodão brancas aos fim-de-semana e pijamas à homem, calças e casaco às riscas de flanela” (REIS, 2014, p. 29) e continua: “percebi que a minha mulher – ex-mulher – não manifestara qualquer ímpeto feminino, estados de alma. Acho que nunca a ouvi suspirar. É uma mulher orientada, digamos” (REIS, 2014, p. 33). Ainda nos é acrescida a informação da inclinação religiosa de matriz africana da esposa pela sua

mania de se vestir de branco às sextas-feiras. Diante de tal singularidade, o narrador-personagem mostra-se passivo: “nunca a interoguei, remeti-me à condição de mero observador” (REIS, 2014, p. 29). Essa postura é corroborada pela própria voz narrativa que retoma a tese: “o meu irmão tinha razão”⁹. “Tudo é uma questão de poder, e a minha mulher tinha imenso poder sobre mim. Fazia-se o que ela queria, como queria, fosse o que fosse” (REIS, 2014, p. 29). Intrigante é o fato de a voz discursiva trazer para o corpo textual a possibilidade de alteração desta realidade, ao alegar que a esposa teria sua própria versão sobre o ocorrido. Não obstante é inegável a manutenção desta postura de subordinado, haja vista a composição da sua própria identidade: “Estar casada com um homem como eu é estar casada com umas cuecas de algodão e um pijama sem história” (REIS, 2014, p. 29). Estamos diante de duas vozes ou dois pontos de vista diferentes colocados lado a lado. Impossível tomar partido. Impossível não relacionarmos tal estratégia discursiva, inerente à novela analisada, ao discurso irônico de Sócrates com sua maiêutica – “sua técnica de provocar dúvidas e esvaziar certezas para deixar em seu lugar um vazio” (DUARTE, 2006, p. 20).

A imagem da ex-esposa funciona como um arquétipo a ser revisitado incessantemente pelo narrador-personagem, uma vez que este parece aproximar-se da conceituação do gênero feminino que fora o seu modelo de criação e formação através das figuras da Mãe e da Avó. Neste sentido, o sujeito, que se considera “um pouco lento”, vê-se destituído da sua virilidade, da sua força, da capacidade de controlar e dominar, pois, em contrapartida, aprendera “a coser botões, a fazer bainhas, os princípios básicos de um refogado” (REIS, 2014, p. 23). O eu narrador se vê apenas como uma “mais-valia”, um “activo”, e questiona-se sobre os motivos pelos quais levaram sua ex-esposa a se casar com ele: “não compreendo a razão que a levou a casar comigo. Ou melhor, compreendo que ser casada com um professor universitário não a envergonhasse. Demasiado. Eu li os livros certos, sei as citações e até as datas. Sou aquilo a que as alunas gostam de chamar ‘um

⁹ O narrador questiona seu irmão sobre ele pensar ou não em sexo e ao fim do diálogo este termina com a tese de que sexo é poder: “Sim, há sempre um que manda no outro. Ou tu achas que os amantes são paritários?” (REIS, 2014, p. 28). Observa-se, aqui, novamente a presença da ironia retórica: uma verdade consagrada institucionalmente vem a ser esvaziada e destituída de seu sentido original.

sedutor” (REIS, 2014, p. 33). Não somente um sedutor, mas alguém cujo bom humor é percebido pelos alunos. A personagem traz consigo um subjetivismo aflorado pela sua profissão. A escrita criativa torna o ser sensível para o mundo e para com seus sentimentos, ideia essa ainda socialmente estratificada de que o sentimentalismo é algo dado exclusivamente ao feminino, enquanto o masculino é circunscrito à objetividade.

O narrador-personagem acaba por reproduzir a ineficácia frente às mulheres de seu pai, aprendendo a se calar e se sujeitar, ao ponto de questionar-se a respeito das razões que o levaram a se casar, mas alega: “ela tratou de tudo e não assinou por mim apenas por ser exigência de protocolo”. Não satisfeito a voz narrativa ainda acrescenta: “casou comigo como quem compra um automóvel, mas foi enganada” (REIS, 2014, p. 50). Mais adiante continua “Tentei evitar pensar no casamento. Fiz o que me foi pedido, ou imposto. E aceitei o divórcio com a mesma parcimônia” (REIS, 2014, p. 51). Em contrapartida, a ex-mulher é retratada como uma figura de autoridade, alguém “que faz contas com extrema facilidade, quase como se fosse uma proeza de circo profissional, essa ama coisas, não ama pessoas” (REIS, 2014, p. 49). A aparente superioridade que a esposa evoca caminha para a degradação do sujeito que se viu enganado por um ano e meio, substituído pela presença de outro homem “com pelos a verem-se na camisa de riscas. Um aperto de mão forte e um nome composto: Sousa e Silva ou Martins da Cruz, qualquer coisa assim. Jurista. Divorciado. A barba grisalha a dar-lhe mais estilo do que outra coisa (...). O amante da minha mulher era – é – viril. Tramado” (REIS, 2014, p. 69-70).

O matrimônio, portanto, constitui um espaço de ruínas, um tempo fantasmático para o qual o narrador-personagem sempre retorna, no entanto, à medida em que a reminiscência recupera as dores de sua infância e de sua vida conjugal, o drama vivido dilui-se através do humor. A figura do pai e a questão do abandono e desamparo, as imagens tirânicas personificadas pelo feminino através da representação da mãe, da avó e, mais tarde da ex-esposa, acrescidas das circunstâncias da morte do irmão que o completava, embora fossem diferentes, tornam-se passíveis de serem recuperadas de uma outra forma.

A esposa – aquela cujo nome não nos é pronunciado – talvez traduza-se na incapacidade de o narrador-personagem exorcizar os seus fantasmas; tendo em conta que, na maioria das vezes, ao se referir

a ela como “minha mulher”, o mesmo presentifica um passado. O aparente ato falho está associado ao desejo que punge, mas que logo é esvanecido – pois rapidamente o sujeito rasura sua fala denominando-a de “ex-esposa”. O jogo criado pela voz narrativa consiste em um passado revisitado pelo presente através de uma linguagem irreverente e dessacralizadora. A esse exercício podemos considerar uma tentativa de ultrapassagem, de enfrentamento dos sofrimentos que perdurariam no interior anímico do eu. Tudo indica que estamos diante de uma ironia *humoresque*, “em que o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo.” (DUARTE, 2006, p. 18). Evidencia-se, portanto, o exercício linguístico em conformidade com a habilidade criativa do sujeito (auxiliada pelo consumo da bebida alcoólica) que permite a ele agir e transitar de um estado passivo em direção a uma tentativa de ação diante das emoções que surgem no exercício memorialístico.

Georges Didi-Huberman, em seu livro *Que emoção! Que emoção?*, questiona-se a respeito das emoções:

somos nós que a “temos” ou são elas que nos “tem”? Nós a sofremos – e portanto elas nos inviabilizam, nos reduzem à passividade – ou elas nos movem, isto é, nos levam à ação? Elas nos isolam e nos silenciam ou, ao contrário, são uma forma de comunicação com os nossos semelhantes? (2016, contracapa).

O filósofo e historiador da arte ainda acrescenta que

as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles sobrevivem em nós, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 32).

O ato de beber *whisky* é, por si só, o meio que possibilita a confissão do narrador-personagem, levando-o a adquirir coragem ou a descontraí-lo no ato de desvelar as suas emoções relacionadas às cenas a serem recuperadas do passado. As suas dores e a busca de verbalizar suas angústias por meio de uma linguagem que versa com a composição

artística – basta ver as inúmeras manipulações discursivas que permeiam o relato e dão a inegável sensação de que o discurso é muito bem elaborado, e, por vezes, inventivo – fazem com que a personagem, diante das emoções evocadas, não esteja necessariamente em posição passiva, ao buscar, verdadeira ou ficcionalmente, uma salvação. A ação, o enfrentamento na tentativa de exorcizar os fantasmas do seu passado inicia-se no impulso de acatar a viagem ofertada, de visitar um bar em Macau e de tornar a atendente do bar uma possível interlocutora das suas narrativas, cujas “perguntas sem respostas são como a matemática, infinitas outra vez, intrincadas, sempre passíveis de serem associadas a mais umas tantas” (REIS, 2014, p. 45). Mesmo consciente da sua empreitada de “saltar no vazio” e de defrontar-se com o seu imaginário pleno de morte, perda, abandono e submissão, a personagem não cessa de contar histórias, inclusive a sua própria história, e de desdobrar-se em outros, assumindo determinadas máscaras, com ironia e humor.

Eu sei contar histórias. Garantem-me que sou muito criativo. Sim, a palavra é essa: criativo. Estou a repetir-me. O segredo é contar sempre a mesma história, em sítios diferentes. O segredo é contar apenas aquilo que senti, mesmo que arranje meia dúzia de personagens para fazerem o que eu fiz ou disse um dia, numa circunstância qualquer que possa ser entendida como criativa (REIS, 2014, p. 81).

Um bêbado que, aparentemente se despe através das palavras, coloca-se à mercê dos outros (no caso, daqueles que preenchem a categoria virtual de interlocutor) e, ao contar suas desventuras, repete-as, incessantemente, através de um extenso “monodialogo” que oscila entre a veracidade e a ficcionalização. Embora, aparentemente, tal postura revele um anseio que beira o desespero na busca por uma salvação, pode, contudo, expressar uma falsificação: o sujeito da enunciação discursiva, professor universitário que domina as regras da escrita criativa, estaria a inventar, a criar a sua própria história, a escrever um livro mentalmente, a ensaiar uma cena na qual o próprio autor desdobra-se em personagem e em diretor de si mesmo. O narrador-personagem tem consciência de que escreve “um livro egoísta [que] não tem fim, [uma vez que] todos os dias o posso mudar, alterar, refazer. Se me pedires para te contar a história, irei mentir” (REIS, 2014, p. 63). No entanto, ao dizer ser alguém que se frustra com a falsidade, é um

“desvairado da verossimilhança” (REIS, 2014, p. 14). Logo, estamos diante de uma escrita de teor metaficcional, que se caracteriza pela própria autorreferencialidade e autorreflexividade, pelo fingimento, pela anulação das fronteiras entre veracidade e verossimilhança, a partir da performance teatral de um eu que almeja tornar-se outro.

Não nos cabe indagar sobre a veracidade do relato elaborado pela personagem, isto deve-se, inclusive, pela artimanha de composição do texto literário que, na sua aparente simplicidade, nos transporta para uma realidade na qual temos apenas o ponto de vista de um sujeito desamparado (ou que se finge de) a embebedar-se incansavelmente. Como nos sugere o narrador, “é melhor beber”, e, ao bebermos com ele, percebemos que “há uma turbulência, algo que se turva. É a bebida a fazer efeitos especiais ou visuais. Pouco importa” (REIS, 2014, p. 52). Cabe-nos a decifração, o pacto ficcional de crer ou não nas lembranças evocadas por este sujeito e de questionarmo-nos sobre o que o separa dos outros por um copo de *whisky*. No caso de o personagem-narrador da novela de Patrícia Reis, haveria a encenação irônica de tudo o que o separa dos outros, seja seus sofrimentos, o seu jeito silencioso, a bebida ou o desespero. Em resumo, o “salto no vazio” anuncia a sua queda, o corpo suspenso inevitavelmente irá se chocar com o chão, mas há um gesto final, um ato ainda por se fazer, uma possibilidade da quebra do círculo vicioso no qual este ser se insere: ao narrar-se confia à sua musa a salvação que tanto almeja – ao nomear os seus fantasmas consegue expulsá-los de si próprio através da arte e das artimanhas do humor e da ironia. O narrador-personagem não deseja alcançar a plenitude, mas constrói um possível caminho, através do processo da escrita criativa, rumo ao exorcismo fictício das imagens do passado que ainda sobrevivem em sua interioridade. Atentemos para o seu discurso dirigido ao outro com quem contracena ou imagina contracenar:

Por me olhares assim, por vezes, quando a pá procura as pedras de gelo, quando tens de te baixar para apanhar mais um copo em forma de taça de *cocktail*, quando fixas por segundos numa interrogação. Por teres sujado o vestido e não te ralares com a nódoa que parece um continente desconhecido no tecido que o meu irmão saberia cortar e dizer, de imediato, qual a origem. Não sei teu nome. Não sabes o meu e não me salvarás.

Desculpa.

O meu irmão chamava-se José (REIS, 2014, p. 89).

Referências

/

ALVES, Ida Ferreira. *Fugitivo da catástrofe: a escrita poética de Ruy Belo*.

DUARTE, Lélia Parreira. (org.). *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesas e brasileiras contemporâneas*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006. p. 135-150.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 23. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006.

FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto: reflexão sobre o ser para a morte em algumas estórias de Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira. (org.). *A escrita da finitude de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 181-200.

MONTAIGNE, M. *Os Ensaios*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2010.

REIS, Patrícia. *O que nos separa dos outros por um copo de whisky*. Portugal: Dom Quixote, 2014.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. 3. reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.