

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAROLINE APARECIDA DOS SANTOS FERNANDES

UM PAI NUM CORPO DE IMAGEM: A MEMÓRIA NO FUNDO DOS DOIS  
RIOS: UM ENCONTRO DE GUIMARÃES ROSA E LOURENÇO MUTARELLI

CURITIBA

2022

CAROLINE APARECIDA DOS SANTOS FERNANDES

UM PAI NUM CORPO DE IMAGEM: A MEMÓRIA NO FUNDO DOS DOIS  
RIOS: UM ENCONTRO DE GUIMARÃES ROSA E LOURENÇO MUTARELLI

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito para a obtenção do título de Doutora.

Orientadora: Profa. Dra. Célia Maria Arns de Miranda

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Fernandes, Caroline Aparecida dos Santos

Um pai num corpo de imagem: a memória no fundo dos dois rios: um encontro de Guimarães Rosa e Lourenço Mutarelli / Caroline Aparecida dos Santos Fernandes. – Curitiba, 2022.  
1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Orientadora: Profa. Dra. Célia Maria Arns de Miranda.

1. Imagem (Psicologia) na literatura. 2. Memória.  
3. Imaginação na literatura. I. Miranda, Célia Maria Arns de, 1954-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Romilda Aparecida dos Santos CRB-9/1214



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CAROLINE APARECIDA DOS SANTOS FERNANDES** intitulada: **Um pai num corpo de imagem: a memória no fundo dos dois rios: um encontro de Guimarães Rosa e Lourenço Mutarelli.**, sob orientação da Profa. Dra. CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 10 de Junho de 2022.

Assinatura Eletrônica  
13/06/2022 00:46:49.0

CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
10/06/2022 17:16:06.0

MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO  
PARANÁ )

Assinatura Eletrônica  
10/06/2022 17:38:17.0

ALEXANDRE ANDRE NODARI  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
28/06/2022 12:45:04.0

LIBER EUGENIO PAZ  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO  
PARANÁ)

---

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 194915

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 194915

## RESUMO

Imaginar, dar forma a algo ou a alguém remete à ficção mais primordial que nasceu do barro. A imagem é uma construção que habita nosso cotidiano e nossas relações. Pensar a imagem é pensar no homem como registro, como aquele que sobrevive um pouco além da sua própria existência, aquele que se materializa como memória. O centro de nossa tese repousa especialmente na figura paterna, esse outro essencial que não nos carregou em seu ventre e mesmo assim ativa em nós um forte anseio. Focados no pai, almejamos delinear sua imagem a partir de duas obras especialmente distintas: o conto A terceira margem do rio (2016), de João Guimarães Rosa e a HQ Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente (2011), de Lourenço Mutarelli. Nosso olhar busca analisar os caminhos desses autores para perpetuar essa constante essencial lhe atribuindo novas figurações, estas convocadas pelo vazio instaurado nos dois textos. As outras roupagens para o pai emergem entre o esquecido, o lembrado e aparecem embrenhadas entre os espaços e afetos imaginários. Tendo esse objetivo em mente discutimos o que caracteriza a memória – a partir dos estudos de Aleida Assmann (2011) e Walter Benjamin (1994) – como forma narrativa e substrato ficcional, unidos às reflexões sobre um narrador que emprega artifícios próprios do ato recordatório para construir seu relato. A tese propõe, além do debate teórico sobre a memória, uma discussão sobre a linguagem e as formas de encarnação do imaginário na ficção – apoiados pelos estudos de Wolfgang Iser (1996), Roland Barthes (1984) e Susan Sontag (2004). Esses debates contribuem para encontrar uma imagem própria às figurações desses pais entrelaçada ao relato caudaloso desses filhos. São dois textos que se cruzam e se afastam em diferentes níveis e, justamente por isso, nos permitem vislumbrar uma forma memoriosa característica, pautada pelo anseio, pelo esquecimento e pelas emoções. Uma “imagem-partida” que nos abre caminhos possíveis para dar forma ao fantasma literário do “nosso” pai.

**Palavras-chave:** Imagem; Pai; Memória; Imaginário coletivo; Ilustração.

## ABSTRACT

Imagining, giving shape to something or someone, refers to the most primordial fiction that was born from clay. An image is a construction that inhabits our daily lives and our relationships. To think about image is to think about man as a record, as the one who survives a little beyond his own existence, the one who materializes as memory. The father figure in particular lies at the center of our thesis, this other essential being that did not carry us in the womb, but even so awakes in us a strong yearning. By focusing on the father, we aim to delineate his image from two especially distinct works: the short story *A terceira margem do rio* (The third bank of the river) (2016), by João Guimarães Rosa and the comic book *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (When my father met ET it was a hot day) (2011), by Lourenço Mutarelli. We seek to analyze the paths of these authors to perpetuate this essential constant by attributing to it new figurations, mustered by the void established in both texts. The other clothing for the father emerges between the forgotten and the remembered, and appears to be enmeshed between spaces and imaginary affections. With this objective in mind, we discuss what characterizes memory - grounded in the studies of Aleida Assmann (2011) and Walter Benjamin (1994) - as a narrative form and fictional substrate, together with reflections on a narrator who employs artifices of the act of remembering to construct his story. The thesis proposes, together with the theoretical debate on memory, a discussion about language and the forms of incarnating the imaginary in fiction, supported by the studies of Wolfgang Iser (1996), Roland Barthes (1984) and Susan Sontag (2004). These debates contribute to finding an image of the figurations of these parents intertwined with the voluminous story of these sons. These two texts intersect and diverge at different levels and, precisely for this reason, allow us to glimpse a characteristic memorious form, guided by yearning, oblivion and emotions: a "split image" that opens up possible paths to give shape to the literary ghost of "our" father.

**Keywords:** Image; Father; Memory; Collective imaginary; Illustration.

*Nesse estudo voltado para a ausência, dedico estas páginas às minhas mais fortes presenças. Para meu esposo Walkir, sempre o primeiro a acreditar em mim. E ao meu filho Bento, que nasceu no início desse processo e é o irmão mais paciente e amoroso que esta tese poderia ter.*

*Amo muito vocês!*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Célia Maria Arns de Miranda por sempre oferecer contribuições preciosas para o texto. Nunca esquecerei como sempre confiou em mim e me incentivou como pesquisadora.

Obrigada aos meus amados Walkir e Bento, que possibilitaram meu estudo e sempre me nutriram com muito amor. Obrigada Eva Fernandes, “bisa” Júlia e Adinis Fernandes por cuidarem com tanto amor do Bento para que eu pudesse me dedicar a estas páginas.

Tenho muito a agradecer às minhas amigas Aline Vaz, Rebeca Queluz, Fernanda Ianoski e Helena Carnieri, que ouviram e acolheram meus lamentos relativos à tese. Minhas queridas amigas que me guiaram por esse espaço árido da pós-graduação de alguma forma.

Sou muito grata à minha família e amigos que passaram todo esse tempo torcendo por mim e ouvindo meu falatório. Obrigada queridos Milena Miqueletto, Marcel Fernandes, Bruna Nascimento, Tiago Valério, Mariana Salvatori, Joana Rizzolo, Gustavo Halfen, Izabel Donaldson, Carine Baggio, Bruno Kutelak, Stanis Lacowicz, Leticia Pilger, Larissa Bonacin, Phielip Willian, Natasha Tinet, Sheila Leão, Camila Gouveia, Vizette Seidel, Milena Celi e Maria Julia pelos abraços.

Agradeço especialmente aos professores Paulo Soethe, Marilda Queluz, Liber Paz e Alexandre Nodari por participarem das bancas de qualificação e defesa.

Agradeço de coração!

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>1 O PAI E O MUNDO</b> .....	<b>20</b>
<b>2. A NARRAÇÃO VESTIDA DE MEMÓRIA</b> .....	<b>46</b>
2.1 O NARRADOR FILHO: ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS.....	47
2.1.1 O narrador que olha o rio .....	56
2.1.2 O narrador traçado e colorido.....	60
2.1.3 Duas vozes.....	68
2.2 MEMÓRIA .....	70
2.2.1 Testemunho e confissão .....	82
2.2.2 Memória sentida .....	92
2.2.3 Memória coletiva .....	99
<b>3 IMAGEM, SEMELHANÇA E ALÉM</b> .....	<b>105</b>
3.1 LER, VER E SEUS CRUZAMENTOS .....	116
3.2 ENCAIXOTANDO IMAGENS .....	123
3.3 FOTOS IMAGINADAS.....	131
<b>4 O IMAGINÁRIO: MEU, TEU E O PAI NOSSO</b> .....	<b>145</b>
4.1 O IMAGINÁRIO COMO INVENÇÃO E FINGIMENTO.....	147
4.2 IMAGINÁRIO COLETIVO.....	158
4.3 FANTASMAS .....	167
4.4 RIO, ESPAÇO DE ESQUECIMENTO .....	176
<b>CONCLUSÃO: UM ÚLTIMO OLHAR DA MARGEM</b> .....	<b>197</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>207</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – representação do pai. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 51.....	23
Figura 2 - Diversas fotos de família. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 11.....	23
Figura 3 - Ilustração do pai. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 15.....	31
Figura 4 - Diversas fotos. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 89. ....	31
Figura 5 - Pai na sala de casa. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 26.....	32
Figura 6 - Sequência final - MUTARELLI, 2011, p. 97-104. ....	41
Figura 7 - Página de <i>Nunca acontece nada na minha rua</i> . Fonte: RASKIN, 2018, p. 10, 11. ....	62
Figura 8 - Onde vivem os monstros. Fonte: SENDAK, 2009, p. 11, 12.....	63
Figura 9 – Retrato do autor e Ilustração que remete ao pai e ao filho. Fonte: Site Companhia das Letras ; MUTARELLI, 2011, p. 39. ....	66
Figura 10 - Encontro extraterrestre. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 85. ....	67
Figura 11 – Reprodução de duas páginas do livro. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 26-27. ....	81
Figura 12 – Reprodução de duas páginas do livro. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 73. ....	89
Figura 13 - Retratos do pai. Fonte: Mutarelli, 2011, p. 84; 10; 64; 63; 29; 25. .	96
Figura 14 – montagem retratos de William Burroughs. Fonte: Internet diversos. ....	98
Figura 15 – Uma das ilustrações abstratas do livro. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 67. ....	109
Figura 16 - Retrato do pai no livro. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 6.....	113
Figura 17 - Pai junto de ET com balão (MUTARELLI, 2011, p.3).....	117
Figura 18 - Retratos do pai. Fonte: Mutarelli, 2011, p. ....	123
Figura 19 - Compilado de ilustrações de fotografias. ....	126
Figura 20 - Ilustração com as imagens de fatos e eventos. ....	127
Figura 21 - Ilustrações de fusão. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 24; 18; 63....	128
Figura 22 - Sequência final. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 97-104. ....	129
Figura 23 - Ilustrações do livro como fotos. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 89; 60. ....	131
Figura 24 - Leito do rio (p. 35); Acidente com o caminhão (p. 13). Fonte: MUTARELLI, 2011. ....	135

Figura 25 - Representações do pai. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 51; 53; 69; 3. .....	160
Figura 26 - Orelhas de Almoço nu e Cidade de Noite escarlate. Fonte: BURROUGHS, 2005; 2005. ....	161
Figura 27 - Página de A caixa de areia. Fonte: MUTARELLI, 2005, p. 118. ..	166
Figura 28 - Imagens do ET. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 03; 62; 85; 73.....	172
Figura 29 - Leito seco do rio. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 14; 104.....	192
Figura 30 - Pai ambiente noturno do rio. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 34. ...	192
Figura 31 - Barco no leito seco do rio. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 23.....	193

## INTRODUÇÃO

*Pai, você me leva junto nessa sua canoa?* (ROSA, 2016, p. 67).

Uma das mais fortes lembranças da infância, talvez recorrente para muitos, é o receio de ser abandonado, de ficar sozinho. Aqui emprego uma voz muito pessoal para rememorar os passos que germinaram esta tese: um anseio que é tão meu e tão plural. Tratar da imagem do pai parece um tema que persegue nossa própria constituição enquanto indivíduos. O interesse pela proposta, na verdade, nasceu de uma ausência individual, uma necessidade de dar forma a um tipo de vazio próprio da autora que aqui escreve. Quem não possui uma figura paterna parece que está em permanente busca para ocupar esse espaço, modelar um colo para si, um acolhimento feito, talvez, de Outro, de barro, de papel ou, quem sabe, de ideias. É por isso que esse tema chamou tanta atenção, pois esses textos me provocaram e nos provocam a partir de suas próprias buscas. Eles parecem oferecer algum caminho para esse vazio. Sem tristeza, confirmo que por aqui o espaço permanece vazio, sem resposta, sem nenhum vulto vindo do além. O lugar ainda ausente não criou fissuras, mas o anseio e a curiosidade seguiram pulsando na forma de um chamado. Como um fantasma preso ao mundo dos vivos, alguns assuntos permanecem como inacabados, precisam ser falados ou, pelo menos, expressados. Por isso a imagem do pai tem em seu corpo um tipo de apelo, algo que encontrou nesses dois textos uma expressão íntima e, também, coletiva.

Olhando em retrospectiva para a tese, nosso foco surgiu a partir da leitura da produção artística de Lourenço Mutarelli. A ideia principal era discutir a construção da representação paterna em uma obra que intercala os textos verbal e visual. No entanto, ao entrarmos em contato com a obra de João Guimarães Rosa, encontramos um novo leque de discussões possíveis para o tema. A ousadia de confrontar duas materialidades tão distintas, tanto na linguagem como na recepção, enriquece a perspectiva sobre esses pais. Dentro das diferenças que possuem, encontramos semelhanças curiosas e proveitosas para a tese como, por exemplo, o acesso à lembrança, os vazios do esquecimento, o testemunho filial e o trajeto dos dois pais através de dois rios insólitos, cada qual a seu modo. Chama atenção como esses pais não se

fixam em uma imagem simples e determinada. Não são simples descrições corpóreas. Eles possuem outras formas de encarnação que nos interessam e é onde os textos se cruzam.

Para começar, é importante delimitar o olhar desta tese e indicar seus objetos. Trabalharemos com o aclamado conto de João Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*<sup>1</sup> (1962) e com o livro<sup>2</sup> – *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011), de Lourenço Mutarelli. O que desejamos é verificar como os dois autores se confrontam com essa imagem essencial do pai dentro de linguagens distintas e como constroem novas figurações para essa presença/ausência a partir da materialidade do imaginário, da lembrança e do esquecimento.

Assim, empreenderemos uma pesquisa exploratória, a partir de uma base teórica que discute questões que envolvem a figura do pai. Vamos problematizar como os dois autores, Rosa e Mutarelli, se aproximam do mesmo problema parental por meio dos narradores filhos que narram seus próprios anseios. Em um processo interpretativo, desejamos alcançar as imagens possíveis para esses pais, assim como, os significados envolvidos na relação com esses filhos, ou seja, entender de que materialidade, memórias e emoções essas imagens relativas ao pai são construídas.

Antes de discorrer sobre cada capítulo, precisamos nos deter nesses autores, tão marcantes e distintos. Vamos começar falando um pouco sobre o mais consagrado desses dois, o grande João Guimarães Rosa<sup>3</sup>. Rosa possui vasta leitura crítica de sua obra, especialmente volumosa quando se trata do seu livro *Grande sertão: veredas* (2015). Alguns dos estudos que chamaram nossa atenção para o universo rosiano encontram-se nos textos de Paulo

---

<sup>1</sup> Para as citações analisadas de *A terceira margem do rio* utilizaremos a edição de 2016 do livro *Primeiras histórias*.

<sup>2</sup> Gostaríamos de destacar que nos referimos à obra de Mutarelli como “livro” pois nos interessa justamente discutir sua materialidade e formato, assim como refletir em que medida ele se adequa à definição “Histórias em quadrinhos” que consta em sua ficha catalográfica.

<sup>3</sup> “João Guimarães Rosa nasceu em 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, Minas Gerais, e faleceu em 19 de novembro de 1997, no Rio de Janeiro. Publicou em 1946 seu primeiro livro, *Sagarana*, recebido pela crítica com entusiasmo por sua capacidade narrativa e linguagem inventiva. Formado em medicina, chegou a exercer o ofício em Minas Gerais e, posteriormente, seguiu carreira diplomática. Além de *Sagarana*, constituiu uma obra notável com outros livros como: [...] *Tutameia – Terceiras histórias*, *Estas histórias* e *Grande sertão: veredas*, romance que o levou a ser reconhecido no exterior. Em 1961, recebeu o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de letras pelo conjunto de sua obra literária”. (ROSA, orelha do livro, 2019).

Rónai (2020), de Vilém Flusser (1964) e nos estudos de Antonio Candido (2000; 2002). Um guia valioso que aponta para a fortuna crítica de Rosa está no texto de David Jackson Kenneth dedicado justamente a dar uma “visão retrospectiva da crítica dedicada à obra de João Guimarães Rosa desde 1945 até 2005” (KENNETH, 2006, p. 323) e que esmiuça esse vasto debate. Quanto aos estudos que contribuíram especificamente para a análise do conto *A terceira margem do rio*, gostaríamos de enfatizar o livro de Ana Paula Pacheco, *Lugar do mito* (2006). Dentre outros artigos sobre o conto destacamos: *A escrita de Guimarães Rosa: Um compromisso do coração* (2019), de Eduardo de Faria Coutinho; *Dentro e fora da Terceira Margem: na margem do silêncio* (2019), de Murilo Cavalcante Alves; *Entre margens – uma leitura para o conto “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa* (2009), artigo escrito por Silvana Oliveira; *A canoa e o rio da palavra* (2009), de Lorenzo Papette. É certo que não vamos abordar toda a produção rosiana ou debater a ampla crítica que o envolve. Nosso olhar tem como foco, conforme mencionamos, o conto *A terceira margem do rio* que está inserido no seu livro *Primeiras estórias* (originalmente de 1962) que é constituído por vinte e um contos<sup>4</sup>, sendo *A terceira margem do rio* o sexto deles.

É possível encontrar estudos que se debruçam sobre a unidade e entrelaçamento entre os textos que fazem parte das *Primeiras estórias* e sobre um espelhamento que existe entre eles<sup>5</sup>, especialmente quando se leva em conta o primeiro e o último dos contos que têm uma evidente conexão entre seus protagonistas. Certamente são contos reunidos com aproximações intencionais, são curtos e com personagens com afinidades diversas conforme comenta Paulo Rónai.

Os protagonistas de *Primeiras estórias* farejam esses acontecimentos, adivinham esses milagres. São todos, em grau menor ou maior, videntes: entregues a uma ideia fixa, obnubilados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto,

---

<sup>4</sup> Os contos são: “As margens da alegria”, “Famigerado”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “A terceira margem do rio”, “Pirlimpisquice”, “Nenhum, nenhuma”, “Fatalidade”, “Sequência”, “O espelho”, “Nada e a nossa condição”, “O cavalo que bebia cerveja”, “Um moço muito branco”, “Luas-de-mel”, “Partida do audaz navegante”, “A benfazeja”, “Darandina”, “Substância”, “– Tarantão, meu patrão...” e “Os cimos”.

<sup>5</sup> PIMENTEL, Luanda Moraes. *As terceiras margens: um estudo da rememoração em Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa*. Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela, pouco se lhes dá do real e da ordem. Neles a intuição e o devaneio substituem o raciocínio, as palavras ecoam mais fundo, os gestos e os atos mais simples se transubstanciam em símbolos. (RÓNAI, 2016, p. 17).

Rónai, tido como um dos principais leitores de Rosa, aponta sobre a relação entre estes personagens dos contos do livro *Primeiras estórias* que se aproximam na visão de seus “milagres”. A partir desses indivíduos videntes e instintivos, sentimos o atrevimento próprio dessa tese que lança um olhar sobre um autor tão comentado dentro do cânone. No entanto, esse mesmo atrevimento serviu de combustível para a possibilidade de discutir uma imagem paterna em textos bem diversos, o que não criaria o mesmo efeito tendo como foco um único texto. É um olhar para além do culto, talvez, como argumenta Luis Bueno em relação aos estudos que contemplam Guimarães Rosa:

Não só *Grande sertão: veredas*, mas toda a obra de Guimarães Rosa tem sido objeto de culto e seus enigmas tendem a ser transformados em mistérios, sendo vistas quase como sacrilégio – ou pelo menos como acabada tolice – as tentativas de decifração, como se, alçados à categoria dos mistérios, esses enigmas só fossem abordáveis por meio de impossíveis revelações, com o grau absoluto de verdade que caracteriza toda revelação. (BUENO, 2014, p. 148)

Essas palavras do professor Bueno dão uma ênfase contundente para a clara impossibilidade de decifração de Rosa, assim como para o próprio sacrilégio e ousadia de tal abordagem. Não é intenção aqui propor decifrações ou respostas fechadas, mas permitir questionar dentro do universo rosiano as formas dessa figura paterna.

O primeiro aspecto que nos chama atenção entre o texto rosiano e o livro de Mutarelli é a distância temporal entre os dois. Certamente esta questão constrói diferentes contextos de recepção e leitura. Guimarães Rosa viveu, biograficamente, um momento de muitas mudanças sociais que aparecem em alguns de seus trabalhos e apontam para os contrastes do campo e da cidade. Suas obras sempre focaram o lugar do sertão e da fazenda, tanto nas locuções verbais tão únicas quanto no espaço habitado por seus personagens. No entanto, dentro do que Rosa escreve não podemos observar uma mudança nos costumes que seja demarcada. A família apresenta composições tradicionais e as relações dos personagens evocam lugares comuns. Isso também pode se justificar no contexto histórico, onde um movimento feminista

que questionasse essas estruturas não tinha grande reverberação. A política, também, vivia grandes mudanças, mas não modificaram a percepção de família que podemos encontrar dentro de seus escritos<sup>6</sup>. Quanto à recepção, Guimarães Rosa publicou seu livro *Primeiras estórias* em um momento de grande consagração no meio literário sendo que ele já se consolidava como um dos mais importantes autores de nossa história. Muitas expectativas cercavam o lançamento das *Primeiras estórias* em 1962, um de seus últimos, mas não menos emblemático.

Lourenço Mutarelli surge em outro contexto. Sua produção artística tem início em 1988. Sua criação exclusivamente de quadrinhos envolve o período de 1988 até 2002. Mutarelli<sup>7</sup> transita entre linguagens, experimentando e testando o limite da expressão por meio de textos verbal e visual. Sua jornada artística começou pelos quadrinhos e foi se ramificando com o tempo em diversas outras áreas, permitindo-nos hoje encontrar os trabalhos de Mutarelli em segmentos variados. Ele tem se destacado como ator, romancista e dramaturgo também. Seu primeiro trabalho unicamente em prosa que adentrou o meio literário foi *O cheiro do Ralo* (2002). Os livros *Caixa de Areia* (2005) e *Quando meu pai se encontrou com o Et fazia um dia quente* (2011) denotam uma nova fase, posterior a experiência em prosa, onde o autor nos oferece, junto do texto verbal, um abundante conteúdo visual/pictorial. Mutarelli permanece ativo, seu último trabalho inédito é de 2018 com o romance *O Filho Mais Velho de Deus e/ou Livro IV*. Renomado como quadrinista, já possui um

---

<sup>6</sup> Trazemos aqui alguns eventos que contribuem para o contexto político-histórico da recepção da obra *Primeiras estórias*, publicada em 1962. O artigo do professor Rodrigo González (2019) elenca parte do trajeto político brasileiro desse momento: “Em agosto de 1954, na eminência de um golpe de Estado, o Presidente Getúlio Vargas se suicidou, provocando revoltas populares que inviabilizaram o sucesso dos golpistas. A eleição seguinte, de Juscelino Kubitschek também foi marcada por ameaças de revolta militar e tentativas de impedir a posse do novo presidente. [...] O governo de Kubitschek teve certo sucesso na modernização do país, com a atração das primeiras montadoras de automóveis e a ampliação das estradas pavimentadas. Seu governo foi coroado com a inauguração de Brasília, nova capital do país. [...] O governo de Jânio Quadros durou pouco, tendo o presidente renunciado ao cargo em 25 de agosto de 1961, em circunstâncias que nunca ficaram totalmente esclarecidas. [...] A renúncia de Jânio provocou pânico nos setores mais conservadores, diante da perspectiva de posse de João Goulart, visto como um radical de esquerda.” (GONZÁLEZ, 2019, p. 33-34).

<sup>7</sup> Lourenço Mutarelli é renomado como quadrinista. Nos últimos anos dedicou especial atenção para a produção exclusivamente em prosa. Mutarelli começou sua produção de quadrinhos em 1980, com trabalhos como *Transsubstanciação* (1991), *O dobro de cinco* (1999) e *A Caixa de areia* (2005). Estreou como romancista com *O cheiro do ralo* (2002), que ganhou também adaptação de Heitor Dhalia para o cinema em (2007). Escreveu também peças de teatro – reunidas em *O teatro de sombras* (2007). Entre seus trabalhos mais recentes estão *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* (2018) e *Capa preta* (2019).

espaço marcante no meio literário, especialmente pelas adaptações de seus livros para o cinema, como ocorreu com *O cheiro do ralo* (2002), adaptado em 2006 por Heitor Dália.

No caso de Mutarelli, a proximidade do contexto histórico ao nosso não permite visualizar de forma adequada todas as mudanças sociais que podem ter impacto sobre seu trabalho. É evidente que o trabalho de Mutarelli possui um ar intimista, focado nos conflitos existenciais de seus personagens dentro de um mundo cheio de absurdos. No entanto, é importante considerar as transformações culturais que habitam o entorno da sua produção, especialmente a constituição que temos de família, aspecto que desperta um interesse especial para a presente pesquisa.

O que não podemos desconsiderar no contexto das obras e sua constituição são as estruturas familiares e como esses pais se constituem dentro desse universo. Desejamos observar como essas modelações são também abaladas de modos diversos em cada um dos textos, expondo suas fragilidades e seus problemas essenciais.

No modelo dito “tradicional”, homens e mulheres tinham lugares e funções bem definidas. O pai, que trabalhava fora, dirigia o carro e passeava com a família nos finais de semana — cabeça da família —, era o provedor que detinha um poder inquestionável. Os cuidados da casa — a comida, a faxina, enfim, o necessário para que o bem-estar de todos fosse o melhor possível — eram garantidos pela rainha do lar. (CECCARELLI, 2007, p. 94).

Paulo Roberto Ceccarelli discute as construções familiares e como essa tradicionalidade não é tão natural como a moral cristã acreditava, mas são resultados de construções imaginárias e não fixas. Com as mudanças trazidas pela pílula anticoncepcional, o divórcio e a maior intensidade de movimentos feministas – especialmente os que lutam pela liberdade do aborto seguro para as mulheres – o contexto em que as obras de Mutarelli se inserem acaba nutrido por esses debates, mesmo que esses temas não reverberem nas suas temáticas de modo central. Seus outros trabalhos, especialmente *Transubstanciação* (1991) e *Desgraçados* (1993)<sup>8</sup>, escancaram uma temática sombria e infernal, com algo de proibido e muito violento que escapa da moral

---

<sup>8</sup> As duas edições mencionadas são originalmente das datas sinalizadas, mas, para fins bibliográficos, citamos aqui a compilação delas no álbum *Capa preta* (2019) que reúne as publicações *Transubstanciação* (1991), *Desgraçados* (1993), *Eu te amo Lucimar* (1994) e *A confluência da forquilha* (1997).

que comentamos anteriormente. Conforme as impressões do professor Liber Paz:

Os desenhos de Mutarelli mostram uma outra face da sociedade tecnológica, pós-industrial ou da informação, onde a subjetividade, o grotesco, a sensação de desorientação e o sentimento de desespero constroem graficamente o trânsito entre a crítica, a resistência e o desencanto com a realidade. (PAZ, 2008, p. 5).

Seu trabalho é expressivo nesse desencanto com a realidade, tema que é sempre debatido, especialmente quanto a seus limites. No entanto, como já mencionamos, nosso recorte de estudo envolve outro texto de Mutarelli: *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011). Apesar dos temas subversivos que povoam as obras do autor, nesse trabalho podemos encontrar ecos dessas constituições familiares ditas tradicionais, assim como acompanhar seu trajeto de desconstrução. Para entender como o debate sobre a paternidade emerge nos textos que serão tratados nessa pesquisa, falaremos um pouco do enredo de cada um deles.

*A terceira margem do rio* é um conto emblemático por sua performance ficcional. Acompanhamos a narração do filho que relata intimamente a partida do pai para viver suspenso, “diluso”, no meio do rio, sem nunca “tomar beira” (ROSA, 2016). Os anos passam e o pai permanece no meio do rio, imóvel, deixando para o filho “imaginar nele” da margem que lhe coube de imobilidade também. O filho envelhece, os familiares partem, enquanto o pai permanece no meio do rio, sem ser visto. Até o dia em que o filho chama o pai com o desejo de ocupar seu lugar na canoa:

*“Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto...Agora, o senhor vem, não carece mais...O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas as vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...”* [...] Ele me escutou. Ficou de pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E eu estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão. (ROSA, 2016, p. 71).

Resta ao filho a culpa suspensa de um misterioso destino que não se cumpriu. O filho aguarda na morte o dia de, finalmente, adentrar o rio. “Ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada” (ROSA, 2016, p. 72). É a partir dessa “estória” que

destacaremos a figura do pai, ausente e suspenso no rio. Do que é feita essa imagem e como ela se concretiza no texto de Rosa?

Para expandir esse debate, trazemos à tona outro texto que também coloca a figura paterna bem em seu centro. A obra escolhida de Mutarelli não é a primeira em sua trajetória a explorar a imagem do pai, mas é especialmente significativa na forma que gera essa imagem. O livro *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011) pode ser lido como a concretização de sua pluridiversidade artística. Torna-se evidente seu domínio sobre a narrativa através dos signos visuais e verbais. Essa obra já comunica muito do seu enredo a partir do longo título. Acompanhamos as lembranças do filho sobre o dia que o pai encontrou com o ET, mas, especialmente, articulado em um discurso fragmentado que traz eventos desconexos sobre o que o filho “lembra” do pai. Mais do que o evento extraterrestre, a narrativa busca encontrar o próprio pai e seguir seus rastros até o fim de sua vida.

Não dá para descrever a expressão do meu velho ao chegar ao asilo. Seu olhar, quando entendeu que não voltaria para casa. Nunca mais. No começo eu até fui visitá-lo. Duas ou três vezes. Ele ficou mais de um ano lá, antes de morrer de causas naturais. O desgosto é uma causa natural. (MUTARELLI, 2011, p. 84).

Enquanto o filho narra a transformação do pai depois da morte da esposa, a negação do próprio luto, a pescaria com o tio, o encontro com ET e o confinamento no asilo, que culmina com sua morte, somos apresentados para ilustrações carregadas de outras narrativas e outros espaços ocupados pelo pai. Muitas das ilustrações possuem aura de fotos e retratos, dando diferentes “rostos” para esse pai.

Para mergulhar nesses dois universos, precisamos empreender uma leitura de suas materialidades. Da mesma forma que afirma Thomas Wolf, a leitura não pode ser restrita à decodificação de signos verbais: “Pesquisas recentes mostraram que a leitura de palavras é apenas uma subcategoria de uma atividade humana muito mais geral que inclui decodificação de símbolos, integração e organização de informações e o uso de vários sistemas de memória de curto e longo prazo”<sup>9</sup> (WOLF, 1977, p. 427, tradução nossa).

---

Texto original: <sup>9</sup> Recent research has shown that the reading of words is but a subset of a much more general human activity which includes symbol decoding, information integration and organization, and the use of various short and long-term memory systems.

Desse modo, em concordância com Wolf, desejamos ler nossos objetos de análise além das linguagens em que se enquadram – verbal e visual –, objetivando atentar para o que surge nessa junção para olhar além das possíveis semelhanças.

Tendo em mente perseguir essa imagem paterna, precisaremos do apoio de um aporte teórico que conduza essa discussão. Ao falarmos sobre essa imagem não podemos desviar o olhar do que determina em nossa sociedade um lugar para que a paternidade possa ser exercida. De acordo com dados recentes do Portal de transparência do Registro Civil, mais de 320 mil crianças não receberam o nome do pai em seus documentos no último ano (ESTADÃO, 2022). Com esse levantamento, estima-se que uma em cada vinte crianças no Brasil vivem essa ausência institucional que se estende para outros modos de alienação. A partir desses pressupostos, no primeiro capítulo, “O pai e o mundo”, discutiremos sobre o que implica uma função paterna e que “roupas” essa paternidade veste e vestiu ao longo do tempo. Traremos para a discussão as construções mais essenciais carregadas por pressupostos culturais, psicológicos e antropológicos. Dentre os autores que nos apoiam nessa reflexão estão Silvia Federici (2017), Paulo Roberto Ceccarelli (2006) e Phillippe Julien (1997).

Depois de discutir sobre o pai e seu lugar no mundo, nos voltaremos para observar o pai enquadrado pela ficção e contido em um modo determinado de narração. Junto desse aspecto, uma questão central na tese é a perspectiva da memória dentro dos textos e como esse discurso dá materialidade para a figura paterna. No capítulo “A narração vestida de memória” desenvolveremos esse debate com o auxílio de Zelina Beato (2014), Wayne Booth (1980), Aleida Assmann (2011) e Walter Benjamin (1994).

Como nossa busca envolve a imagem, não podemos fugir da discussão dela dentro dos textos. No terceiro capítulo, “A imagem, semelhança e além”, entre os autores que nos auxiliam nesse debate destacamos Jaques Aumont (2002), que oferece conceitos amplos sobre a imagem formal e sua interação com a visão, assim como Georges Didi-Huberman (2013), Giorgio Agamben (1996), Jacques Rancière (2012), Norval Junior Baitello (2014), John Berger (1982), Martine Joly (2003), dentre outros. Como o texto de Mutarelli exige uma discussão sobre a sua linguagem imagética, enquadrada como

história em quadrinhos, traremos estudos sobre expressões que utilizam o visual para construir suas narrativas. Entre eles estão Sophie Van der Linden (2011) e Thierry Groensteen (2015). Dentro deste subcapítulo daremos especial atenção para a discussão sobre a fotografia que surge como um corpo cheio de sentidos para a imagem do pai no texto de Mutarelli. Para nos ajudar nesse tema, empregaremos os estudos de Susan Sontag (2004), Lucia Santaella (2005) e Roland Barthes (1994).

A partir da discussão sobre as imagens relativas ao pai dentro dos textos em questão, discutiremos sobre o imaginário no capítulo intitulado “Imaginário meu, teu e o pai nosso”. Dentro dessa perspectiva, trataremos do imaginário nas narrativas ficcionais e sobre o modo que ele encarna nos textos para dar atualidade à ausência desses pais. Cruzaremos a nossa argumentação com a memória, especialmente, quanto à ideia de um imaginário coletivo. Para o debate desejado, teremos a contribuição de Wolfgang Iser (1996), Eveline Patlagean (1990), Didi-Huberman (2013), Sandra Jatahy Pesavento (1995), dentre outros. Juntamente com uma reflexão sobre o esquecimento, dedicaremos um subcapítulo para explorar o espaço do rio que está presente nos dois textos. O espaço ocupado pelos pais possui um papel importante para atribuir contorno a eles, dar-lhes concretude e profundidade.

Essa é a trajetória que pretendemos seguir nesse estudo. Sabemos que lidamos com autores muito diversos. No entanto, a partir de um olhar para o discurso dos filhos e para a construção de uma imagem desses pais através de “caminhos turvos”, vislumbramos a força desses textos. São obras que se confrontam com a figura paterna modelada pela cultura Ocidental, pela memória e pelo esquecimento.

Cada um dos textos surge como um mundo à parte, com leituras críticas e mesmo áreas de interesse que dão a impressão de se bifurcarem. No entanto, consideramos que há uma grande potência nessas diferenças. As duas obras se encontram justamente na figura do pai, uma figura ausente, calada e dispersa no espaço ficcional. O rio também tem seu eco nas duas obras. Outros diálogos, encontros e desencontros significativos podem ser verificados na interação dos dois textos. Nessa proposta que persegue o pai ausente, ficamos diante de dois textos preciosos para debater sua aparição e, dessa forma, determinar como se modela essa imagem que nos parece feita de

semelhanças e estranhamentos que ecoam de dentro das linguagens e de “nossos” mundos imaginados.

## 1 O PAI E O MUNDO

É como se aquele vazio do tamanho de um homem que os pais deixam fosse perfeito para lustrar a poesia, mas eu não pude dizer nada de minha mãe sempre presente. [...] Mesmo num nível puramente linguístico, “o homem que não estava ali” tem muito mais apelo do que “a mulher que sempre estava presente”. Talvez seja porque escritores e leitores valorizam muito a ideia do anseio. (JAMES, 2016, não p.)

A epígrafe do escritor Marlon James chama especialmente atenção para nosso tema, pois questiona justamente a ausência paterna e o apelo envolvido nesse “anseio”. O que ele nos diz indica certa predileção pelo distante, pelo que não podemos ter. A mãe, certeza de acolhimento ativo, não pode competir com as possibilidades e os mistérios daquele que se foi. A partir desse desejo latente direcionado ao vazio, começamos a olhar para a figura paterna que é o protagonista no conto de Guimarães Rosa e no livro de Lourenço Mutarelli<sup>10</sup>. O “pai”, enquanto personagem culturalmente determinado, é um indivíduo de grande relevância para o núcleo da família tradicional. Quando aproximamos as duas obras vislumbramos um vazio do “tamanho de um homem”, acrescido pelo silêncio desses pais e pela distância transparece na paternidade, como destaca James no seu texto. Mais do que olhar para essa figura ficcional, desejamos refletir sobre os sentidos daquilo que a constitui. Para isso, é necessário encontrar esse pai no mundo e alcançar o que o define como “o pai” ou “nosso pai”. Assim, precisamos nos voltar para os textos, encarar esses pais nos olhos e descrever seus modos de ser.

No conto de Rosa encontramos uma figura paterna que está caracterizada por adjetivos e por uma descrição emocional que lhe dá forma. O pai era “cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 2016, p. 67), nem mais triste que os demais, só quieto (ROSA, 2016). É certo que ele atende diversas das qualidades convenientes ao pai habitual/corriqueiro. Características que se chocam com a partida que advém da estranha viagem. Dentre o que descreve o filho, identificamos lugares comuns à paternidade convencional e

---

<sup>10</sup> Sempre que mencionarmos os objetos de estudo da tese nos referimos ao conto *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa e o livro *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, de Lourenço Mutarelli.

culturalmente instaurada. O atributo “provedor” chama atenção para o contexto próprio em que se encontra este e a maioria dos textos de Rosa: o lugar da fazenda e do campo, com seus modos tradicionais de construção familiar. A conjuntura tradicional de família se reforça na interação com os outros membros, como mãe, filhos e com as demais figuras masculinas do local. O pai encarna o sustento da família, é o guia e o suporte.

Apesar do espaço constituir um grau de importância nos textos rosianos, no conto de poucas páginas, os espaços são limitados e exacerbados, em sintonia com a descrição do próprio pai. Isso porque, após descrições mais convencionais dos valores masculinos e paternos desse pai, pouco a pouco, ele adquire camadas mais emocionais e menos “humanas”. O pai vai ganhando corpo de rio, de canoa, e de bicho:

Nosso pai passava ao largo, avistado no diluso, cruzando na canoa [...] Mas eu sabia que ele agora virava cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu [...] Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo. (ROSA, 2016, p. 69; 70; 71).

Existem diversos elementos que constituem esse pai. São construções que perpassam o social e o olhar infantil do filho na direção do pai. São descrições preenchidas pelo próprio de uma corporeidade essencial de pai. Para falar de cada questão, gostaríamos de trazer para a conversa um pouco desse outro pai, tão impregnado de tinta que Mutarelli nos oferece em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*.

O pai que viu o ET habita dois mundos nesse livro: um deles é o pai dentro da narração verbal do filho e o outro é o pai que vive nas ilustrações do livro. Vamos começar comentando o pai dentro das palavras, o pai na voz desse filho. Ali, o pai está instaurado na percepção desse filho e conforme a relação que possuem. A primeira sensação que nos dá a narrativa filial é quanto à existência ordinária desse pai. Isso é atribuído não apenas ao pai, mas está relacionado à mãe, onde o casal é visto como “uma coisa só” e como pessoas que “trabalhavam para que cada dia fosse igual ao outro” (MUTARELLI, 2011, p. 12).

O narrador descreve as atividades dos pais, confirmando a vida “ordinária” levada por eles, além de destacar a religiosidade do casal,

fortalecendo a normalidade dessa família nuclear: “Meu pai trabalhava na companhia telefônica e minha mãe era dona de casa” (MUTARELLI, 2011, p. 15). Outro aspecto trazido no texto verbal e que salienta a posição ordinária e patriarcal do pai se encontra em seu *hobby* de desmontar coisas e tentar remontá-las. Lidar com máquinas configura-se há muito tempo como uma atividade masculina, mas no caso desse pai, seu *hobby* não levava a nada uma vez que ele não fazia os objetos voltarem a funcionar. Essa particularidade específica tem grande sintonia com as atividades masculinas mais características, atreladas ao intelecto e à mecânica. Quando o filho tenta descrever os hobbies da mãe só consegue mencionar a culinária, evidenciando mais um lugar comum da família nuclear. Junto da mania de “consertar” máquinas, o pai colecionava as fotos de estranhos, “retratos de famílias, essas coisas. Velhas fotos” (MUTARELLI, 2011, p. 19). Outro comportamento que ecoa a “masculinidade típica” é a pesca, atividade que levou o pai a encontrar o ET.

Quando nos detemos nas ilustrações, surgem outros aspectos sobre o pai. O que temos ali é a constituição física dele, com seu modo de vestir, seu cenário e contexto. Nos deparamos, na maioria das representações imagéticas, com um homem velho, de chapéu, terno e óculos. As ilustrações são sempre um pouco diferentes entre elas, trazendo pequenos traços distintos no que identificamos ser o mesmo homem. Além da evidente constatação da velhice, o pai é caracterizado por um vestuário masculino próprio de homem civilizado. Não podemos esquecer de outro aspecto que desenvolveremos no debate sobre a memória e imaginário coletivo: o pai tem uma representação imagética equivalente ao escritor William Burroughs. Esse aspecto, sem dúvida, impacta na leitura que temos dele.

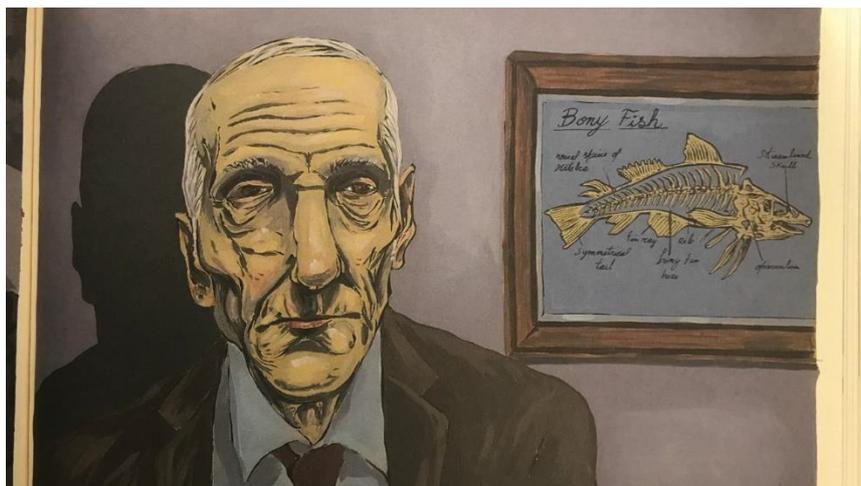


Figura 1 – representação do pai. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 51.

Dentre o que observamos sobre a descrição de quem é o pai (FIGURA 1) nas ilustrações, chama atenção a página 11 do livro, onde a ilustração simula um monte de fotos, umas sobre as outras. Ali vemos registros bem característicos de fotos familiares (FIGURA 2). Uma das fotos é de um casamento; outra, de uma mulher, um homem e duas crianças, o que parece corresponder diretamente com a constituição familiar do narrador. Essa imagem de pai como figura paterna se constitui, por um lado, pelo contexto das fotos que indicam o cenário de homem de família, e, por outro, por sua caracterização nas imagens de homem ordinário.



Figura 2 - Diversas fotos de família. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 11.

Assim, à primeira vista, observamos esses pais impregnados de caracterizações estereotipadas de uma figura paterna. Isso se dá nos dois

textos, de maneira levemente distinta. Mesmo assim, vemos em ambos, homens que ocupam o local de chefe de família, responsáveis pelo sustento (provedor) e cercados por elementos próprios de um universo masculino. No texto de Mutarelli observamos esse aspecto também nos objetos, vestimentas e espaços que o pai ocupa como, por exemplo, no cigarro na sua mão, nas máquinas no seu entorno, jornal que lê e na própria pescaria.

Quando atentamos para esses detalhes que confirmam elementos da masculinidade ou da paternidade, é inevitável buscarmos entender o que define a figura paterna em nossa sociedade. A partir do mais essencial, encontramos a paternidade descolada da biologia, pois o pai é aquele que não dá à luz. Em grande parte de nossa história – mesmo com as conformidades das relações monogâmicas<sup>11</sup> e dos testes de DNA – a atribuição paterna foi cheia de incertezas. A mãe é aquela que encarna a certeza, seu filho é certamente seu. Dessa forma, o pai foi socialmente e culturalmente encarregado desse papel.

A organização social de diferentes culturas mostra um arranjo interno e externo que, independentemente da questão biológica da figura do pai, sobressai a dimensão da função. Não se trata de uma questão de gênero – masculino ou feminino – mas de função. Pode-se dizer que sempre haverá alguém que fará o papel de configurar a criança simbolicamente na organização social e esta função não está ligada necessariamente à figura paterna propriamente dita. Sobre o pai como função, diz a Psicanálise ser esta função constituinte e condiciona o acesso do sujeito à sua própria conformação psíquica e desejante. Assim, a paternidade sinaliza para algo totalmente diferente da dimensão da natureza, pois é uma convenção, que para além do papel biológico, social ou familiar, permite ao sujeito referir-se à sua própria ascendência simbólica. (SILVA, 2007, p. 53-54).

José Maurício da Silva (2007), ao falar desse lugar do pai na sociedade, reforça na figura do pai as convenções sociais. Muitas vezes, são essas convenções que ecoam no nosso imaginário coletivo, atribuindo ao pai modos de parecer, agir e do que deveria gostar. No entanto, como Silva (2007) salienta, a figura do pai, sua função, está na constituição simbólica edificada pelo indivíduo filho. Por isso é tão significativo olharmos para esses pais pelos olhos dos filhos narradores.

Olhar para o pai, em ambos os textos, deve se somar ao olhar para o

---

<sup>11</sup> É importante lembrar que a paternidade se constituiu atrelada ao casamento e a monogamia, como modo de assegurar a fidelidade de prole ao homem (FERERICI, 2017). O lugar da mulher na sociedade tomou os contornos para que o homem estivesse seguro quanto a filiação de seus filhos.

entorno, para os personagens que lhe atribuem um lugar. A figura paterna, posta no centro do núcleo familiar, deve muito sua posição ao patriarcado e ao apagamento da mulher. Um estudo importante para destacar a nova organização familiar, com especial foco na situação da mulher, é o livro de Silvia Federici (2017), *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Federici<sup>12</sup> trata da dominação do corpo feminino ao mesmo tempo que discute as novas formas de trabalho.

na nova família burguesa, o marido tornou-se o representante do Estado, o encarregado de disciplinar e supervisionar as “classes subordinadas”, uma categoria que, para os teóricos políticos do século XVI e XVII incluía a esposa e os filhos. Daí a identificação da família com um “microestado” ou uma “microigreja”, assim como a exigência por parte das autoridades de que os trabalhadores e as trabalhadoras solteiros vivessem sob o teto e sob as ordens de um senhor. (FEDERICI, 2017, p. 193).

A organização familiar aqui descrita é importante para entender o lugar do masculino, mais ainda para compreender que as estruturas e modos de organização familiar, tidas como naturais, não são nada naturais. E não o são uma vez que foram formatadas (de maneira agressiva) para determinar o espaço feminino e masculino<sup>13</sup> na nossa sociedade. Apesar dos avanços feministas obtidos no passado recente, assim como maior liberdade de expressão, certas caracterizações masculinas persistem, impregnadas no nosso imaginário social.

Alguns trechos no conto de Rosa chamam atenção para o que se entende como pai ligado aos elementos da masculinidade. “Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas?”

---

<sup>12</sup> Para complementar a questão do patriarcado sob a perspectiva de Federici (2017), gostaríamos de destacar o estudo sobre a exploração do corpo feminino e a caça às bruxas. É uma rica perspectiva para pensar muito além do patriarcado, mas alcança a dominação sobre os corpos femininos até os nossos dias. “Com sua expulsão dos ofícios e a desvalorização do trabalho reprodutivo, a pobreza foi feminalizada. Para colocar em prática a ‘apropriação primitiva’ dos homens sobre o trabalho feminino, foi construída uma nova ordem patriarcal, reduzindo as mulheres a uma dupla dependência: de seus empregadores e dos homens. [...] na Europa pré-capitalista, a subordinação das mulheres aos homens esteve atenuada pelo fato de que elas tinham acesso às terras e a outros bens comuns, enquanto no novo regime capitalista as próprias mulheres se tornaram bens comuns, dado que seu trabalho foi definido como um recurso natural que estava fora da esfera das relações de mercado” (FEDERICI, 2017, p. 191-192).

<sup>13</sup> É importante trazer aqui o que teóricos como Paulo Roberto Ceccarelli afirmam o seguinte sobre a masculinidade: “Se a atração heterossexual não tem nada de natural, não faz sentido pensar em uma masculinidade, ou uma feminilidade, que viriam ao mundo com o bebê: feminilidade e masculinidade são subjetividades adquiridas independentemente do sexo anatômico do sujeito.” (CECCARELLI, 1998, p. 52)

(ROSA, 2016, p. 67). Nessa frase, que nasce na especulação sobre o que motivou o pai a encomendar a canoa, destaca-se sua oposição ao aspecto “cumpridor” antes atribuído ao pai. Nessa indagação aparece o receio que o pai se torne um vadio que se entrega a diversões, estas bem masculinas também. Outro trecho que demarca o lugar que ocupa o pai no núcleo familiar tem relação com as atitudes da mãe após confirmada sua ausência:

Mandou [a mãe] vir tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir mestre, para nós, os meninos. Incumbiu ao padre, que um dia se revestisse, em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o dever de desistir da tristonha teima. (ROSA, 2016, p. 69).

As ações da mãe demonstram como o lugar vazio do pai precisa ser ocupado por outras figuras masculinas, especialmente o espaço de “provedor” e “educador”. A autoridade masculina se expressa ali em diversos campos – no financeiro, educacional e religioso. O pai surge como aquele que conecta o filho com o mundo, com o social e o coletivo. É ele o exemplo e regente da família. No mesmo sentido, ele é espelho para os filhos. Os valores do pai ecoam nos valores próprios do filho. “Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: – *Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...*”; o que não era certo, exato; mas, que era mentira por verdade” (ROSA, 2016, p. 70). Esse espelho entre os personagens – entre o pai e o filho – é mais que característico e exacerbado no conto, pois é pelo dito sobre o pai que enxergamos a imagem também do filho. A construção do pai dentro da cultura e do social, como aquele que direciona, que ensina os caminhos do mundo, está contido no que o filho diz ter aprendido com o pai. Devido a ausência do pai, o filho constrói essa experiência de aprendizado. O que é dele, do que aprendeu sozinho ou com outros, ele atribui ao pai. Assim, usa parte de si para dar atualidade ao pai. Nesse sentido, observamos uma determinada solidão, vazio e angústia instaurados nesse filho que dá parte de si para constituir esse pai.

Segundo o que encontramos em diversos artigos que estudam a ausência do pai e seu papel social, entre eles o de P. R. Scott (1990), Edyleine Bellini Peroni Benczik (2011) e Cynthia Sarti (2010), o pai corresponde ao mundo e a mãe à casa.

No universo simbólico dos pobres, existe uma divisão complementar de autoridades entre o homem e a mulher na família, que corresponde à diferenciação que fazem entre casa e família. A casa é identificada com a mulher, e a família com o homem. Casa e família, como mulher e homem, constituem um par complementar, mas hierárquico.

Em consonância com a precedência do homem sobre a mulher e da família sobre a casa, o homem é considerado o chefe da família e a mulher, a chefe da casa. O homem corporifica a ideia de autoridade, como uma mediação da família com o mundo externo. Ele é a autoridade moral, responsável pela respeitabilidade familiar. À mulher cabe outra importante dimensão da autoridade: manter a unidade do grupo. Ela é quem cuida de todos e zela para que tudo esteja em seu lugar. (SARTI, 2010, p. 28).

Ou seja, o pai é o contato com o social, com a cultural e representa as relações fora do âmbito familiar (SARTI, 2010), enquanto, por oposição, a mãe representa o ambiente doméstico (FEDERICI, 2017). A constituição do pai como o elo com o mundo, com o externo, é reforçada no papel atribuído ao pai como o provedor, aquele que dá suporte para a família, mas que não cuida efetivamente dela. Também nesse aspecto, de elo com o mundo, o pai é aquele que educa, o exemplo do modo de agir.

O pai ainda persiste, de alguma forma, como a representação da “razão” diante da “natureza”. Henrique R. A. Alves menciona que “Na cultura patriarcal, a natureza é vista como um ‘outro’ a ser dominado e subjugado, justamente porque teria um potencial de pôr em xeque a dita racionalidade estabelecida como elemento fundamental de humanidade” (ALVES, 2018, p. 942, grifo do autor). A ideia de pai como ser social que enfrenta o natural converge com o que Federici (2017) discute quanto a caça às bruxas. Seu estudo expõe a aproximação da mulher com a natureza, com as ervas, os ritos mais “arcaicos” enquanto o homem estaria próximo da ciência, do desenvolvimento e da cultura. Isso ecoa na dicotomia mulher e homem; casa e mundo; natureza e civilização.

Essas determinações são tão fortes que é difícil imaginar um ambiente, onde a mulher não estivesse vinculada ao contexto doméstico, associada com a tagarelice, à fofoca (FEDERICI, 2017), em oposição às características masculinas que se relacionam com o mundo, a aventura, o silêncio. Desde os mais antigos textos heroicos, é o homem que parte, que fica ausente, que age ao invés de falar. Todos esses elementos contribuem para reforçar a figura própria da paternidade. O pai é o provedor, a autoridade, a justiça, o medo e o

explorador. De formas diversas, esses pais permanecem ausentes dentro das casas.

Dentro dessa mesma perspectiva, desse pai regente, voltamos o olhar para o texto de Mutarelli. Antes de discorrer sobre o aspecto cultural/social desse pai, vale a pena atentar para a temporalidade que afasta essas duas obras e seus contextos. O texto de Rosa foi publicado em 1962 (RÓNAI, 2016) e o de Mutarelli em 2011. Quase 50 anos separam os textos, o que implica em possíveis mudanças no tecido social, obviamente. Sarti (2010) enumera algumas mudanças significativas no núcleo familiar que poderiam impactar na percepção do pai e do masculino no contexto das obras. A pílula anticoncepcional na década de 60 e a possibilidade de exame de DNA na década de 1990 constituem algumas delas, alterando a posição do pai e o confinamento da mulher a seu papel materno e procriador. É evidente que essas mudanças são muito graduais e dependem da região que olhamos (campo ou cidade) ou mesmo do contexto individual dos autores. O que podemos verificar é que o lugar do pai de uma obra para outra se altera, especialmente quando atentamos para o respeito que a figura do pai impõe. São impressões sutis, mas que chamam nossa atenção.

No texto de Mutarelli essa trajetória do pai, de seu luto, passando pelo contato extraterrestre e chegando no fim da vida no asilo, demonstra uma postura silenciosa e resignada. Sua fragilidade e submissão aos filhos levanta outro aspecto diverso que está relacionado à figura paterna: a velhice. Ao invés de um destaque ao poder de um pai regente da sua família, o livro de Mutarelli salienta a solidão e a fuga da realidade perpetrado pelo homem velho. Evidentemente, o tema da velhice na sociedade carece de um estudo à parte, mas é importante evidenciar aqui a fragilidade que perpetua nessa relação específica entre pai e filho<sup>14</sup>. A partida desse pai e sua alienação do social, coincide com a chegada da velhice e com a alienação que lhe é imposta. Os estudos de Eloisa Barroso discorrem sobre a posição do idoso na cultura e sociedade. A autora recorre aos estudos de Walter Benjamin para salientar a

---

<sup>14</sup> O contexto da obra de Mutarelli possui novas formas de família, assim como novas possibilidades de existência da mulher. Observamos na caracterização da mãe e do pai do narrador ecos de um núcleo familiar tradicional. No entanto, o fim da jornada do pai, com a filha ordenando ao irmão que leve o pai ao asilo, nos faz ponderar sobre em que medida isso espelha mudanças na situação do masculino na sociedade, ou quanto disso, na verdade, indica a marginalização que se acentua velhice em nosso contexto atual.

visão tradicional da velhice em sintonia com a transmissão de conhecimento<sup>15</sup> que passaria pelas narrativas e pelos conselhos que estes poderiam oferecer. No entanto, a autora salienta como essa perspectiva da velhice vem “sendo expelida do sujeito pelo pensamento moderno” (BARROSO, 2021). José Roque Junges (2004) também endossa a perspectiva da velhice como estorvo devido as novas conjunturas socioeconômicas que visam a alta produtividade. Nas ponderações sobre essa questão nos textos, observamos no conto de Rosa como o filho narrador mantém determinado vínculo com a figura do pai, reforçando um sentido de responsabilidade e de culpa.

E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: – “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto...Agora, o senhor vem, não carece mais...O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...” E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo. (ROSA, 2016, p. 71).

Essa sequência oferece a percepção da velhice do pai pelo filho, um sentimento de continuidade, respeito e dever. É certo que essa sina não se perpetua no filho, que foge diante da visão do pai que “pareceu vir: da parte do além”. Mesmo assim, o texto ecoa outra consideração pela figura paterna, mais perpetrada no patriarcado e em conformidade com a família nuclear tradicional que reinava no contexto do conto, especialmente quando esse contexto referencia o espaço rural.

Em Mutarelli, o pai das fotografias, esse homem evidentemente velho e formal, adentra a solidão de outra forma. É também ausente, mas de maneira diversa, ausente no curso mais próximo do natural, ou seja, sua partida ocorre durante a velhice e motivada pela solidão.

Não dá pra descrever a expressão do meu velho ao chegar ao asilo. Seu olhar, quando entendeu que não voltaria para casa. Nunca mais. [...] Ele ficou mais de um ano lá, antes de morrer de causas naturais. O desgosto é uma causa natural. (MUTARELLI, 2011, p. 84).

A ausência da figura é sentida de forma intensa no processo memorioso

---

<sup>15</sup> Destaco aqui trecho em que a autora desenvolve essa ideia: “O idoso precisa ser considerado um narrador, alguém que experienciou e ainda experiencia as transformações que ocorreram ao longo do tempo nas relações entre as pessoas e o mundo que as circundam. Na condição de testemunha de nossa história, as memórias dos velhos, quando reveladas, se uma fonte inesgotável de experiências constituídas por contradições e rupturas que engendram os fragmentos da história de maneira a fazer vir à tona os vestígios do passado” (BARROSO, 2021, p. 13).

do filho. É um outro lugar da paternidade, onde ainda ecoam estruturas patriarcais da formação da família nuclear. Essa família, com pai e mãe, está impregnada em nosso imaginário. O pai das ilustrações soma características que configuram a paternidade tradicional da velhice. Isso porque o livro propõe o diálogo insólito com o imaginário coletivo para dar conta da imagem do pai. “Talvez, no fundo, o inconsciente não seja puramente individual” (MUTARELLI, 2011, p. 99). Ainda quanto à velhice, quando lemos o texto de Mutarelli, não observamos sentimentos negativos direcionados ao pai, mas um evidente descaso fica saliente quando o pai é deixado no asilo sem mesmo poder questionar essa decisão.

Quando meu tio avisou que ele tinha aparecido, minha irmã me mandou ir buscá-lo. Disse que teríamos que botar o velho num asilo. Disse que ele já tinha passado dos limites. E que a vida dela era complicada demais, que não ia dar pra ela cuidar do velho. [...] Por que minha irmã não cogitou a hipótese de que eu pudesse cuidar do meu pai? [...] No começo eu até fui visitá-lo. Duas ou três vezes. Ele ficou mais de um ano lá, antes de morrer de causas naturais. O desgosto é uma causa natural. (MUTARELLI, 2011, p. 64; 65; 84).

Os trechos destacados são significativos para concluir a jornada do pai e salientar como a velhice paterna pode constituir-se num estorvo para os filhos. O pai que viu o ET perdeu a voz sobre seu destino; ele fica impotente diante da decisão imposta. Como trazido por Barroso (2021) a partir das reflexões de Benjamin, participou do nosso imaginário uma percepção da velhice como sábia. Isso levava, conseqüentemente, ao respeito e o cuidado dos mais velhos pela família, especialmente nos espaços rurais. No texto de Rosa, além do vínculo do narrador ao pai, podemos observar na trajetória da mãe outra forma de relação com a velhice: “Minha mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida” (ROSA, 2016, p. 70). Com o passar dos anos, especialmente se levarmos em consideração o período que separa os dois textos, a velhice parental aparece como estorvo<sup>16</sup>. São mais comuns os asilos, a falta de convivência intergeracional e a solidão.

Mais do que vemos no texto de Rosa, a velhice é muito evidente nesse

---

<sup>16</sup> “A esse crescimento da estimativa de vida não correspondeu uma valorização social das pessoas idosas. Elas são sempre mais vistas como um estorvo para as famílias e fator de gastos previdenciários. [...] a mentalidade e a cultura hodierna não oferecem referenciais espirituais para integrar essa realidade, porque a morte é um tema tabu. Essa falta aponta para a própria crise de sentido que vive a sociedade atual. A presença do idoso relembra a todos essa constante antropológica que não pode ser esquecida por fazer parte da vida verdadeira, mas que se procura eludir com placebos culturais. (JUNGES, 2004, p. 124;132).

pai que viu o ET, especialmente na sua configuração imagética. Os elementos que rodeiam esse pai também indicam sua idade avançada, do mesmo modo que criam um conteúdo coletivo para o significado de família. Quando as falsas fotografias surgem, por exemplo, caracteriza-se um tempo “envelhecido” e um determinado modelo. Isso transparece na postura corporal do pai (FIGURA 3) e também nas simulações fotográficas (FIGURA 4). Dessa forma, essas ilustrações evocam considerações mais amplas sobre o que é família e sua expressão imagética.

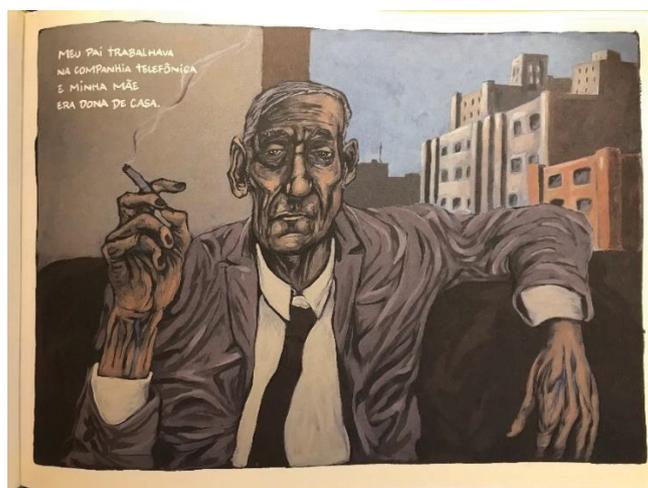


Figura 3 - Ilustração do pai. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 15.



Figura 4 - Diversas fotos. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 89.

As fotos<sup>17</sup> retratam modelo familiar no conteúdo e interação entre os

<sup>17</sup> É importante lembrar que a fotografia é um símbolo da família e lhe dá materialidade. Uma obra que explora o álbum de família para questionar a própria integridade familiar é o texto

personagens: isso aparece no pai que segura o ombro do filho diante de uma vegetação ao fundo (algo que remete a um passeio de família), assim como as fotos de bebês e crianças (FIGURA 4).

A ilustração desse pai (FIGURA 5) coincide com o imaginário coletivo que diz como deve parecer um pai: um indivíduo sério, talvez antiquado e um cidadão ordinário, respeitável nas suas roupas formais. A casa também alimenta essa visão, com seus móveis antiquados, seu tapete florido, suas molduras ovais e um rádio sobre o móvel, ao invés de uma televisão. O que, também, remete o contexto e imagem do pai a uma configuração patriarcal.

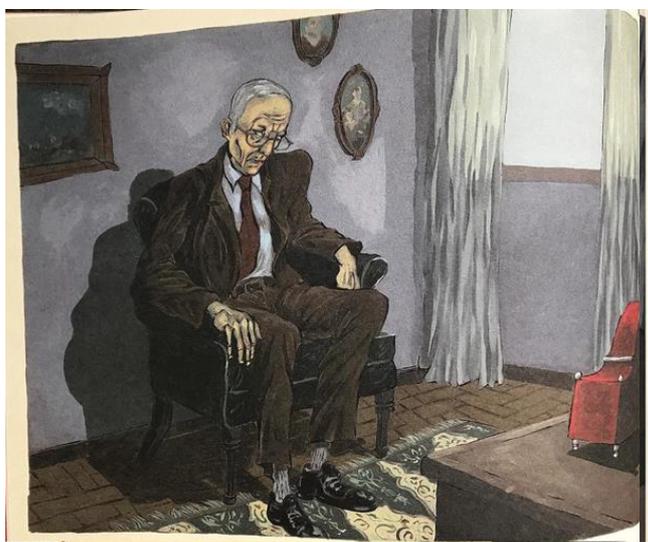


Figura 5 - Pai na sala de casa. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 26.

A questão da morte é recorrente e demarcada em nosso cotidiano. De maneiras diversas ela está lá, como uma promessa que sobrevoa os dois textos. No conto de Rosa a morte é como um impasse, se faz presente na impossibilidade de permanência do pai no rio. Na partida que não se concretiza. Já no texto de Mutarelli, ela é o estopim para o declínio do pai. É a partir do luto pela esposa que o pai caminha para um modo de morte da sua realidade. Esse tema essencial permeia os dois textos, mudando a trajetória para os dois pais.

O luto do meu pai foi estranho. Ele passou por várias mudanças. Nos dois primeiros dias ficou deprimido, apático, parecia um boneco. Ficava praticamente imóvel. Quando a foto do motorista do caminhão

saiu no jornal, ele adquiriu um aspecto mais sombrio. E depois começou a quebrar tudo lá em casa. (MUTARELLI, 2011, p. 43).

Conforme o trecho acima, o luto pela ausência da esposa coloca o pai em negação, dando espaço para seu afastamento da realidade. É curioso notar que mesmo no processo do luto a descrição do pai converge com características tidas como masculinas: calado e violento. Esse processo de luto conversa, inevitavelmente, com a religiosidade. No caso do texto de Mutarelli, a religião está presente no modo de vida do pai: “Sei que eram religiosos e acredito que à noite, quando faziam suas orações, deviam agradecer por terem vivido mais um dia exatamente igual e pedir para que o próximo assim fosse” (MUTARELLI, 2011, p. 14). Durante o luto o pai abraça a negação e a violência, um distanciamento da religião parece se instaurar.

Em *A terceira margem do rio* a configuração desse pai está envolta por ecos religiosos. Antes de mais nada, vale ressaltar como os personagens nos dois textos não recebem um nome pessoal, eles são caracterizados por seu lugar dentro da família. No texto de Mutarelli o pai é “meu pai”. Já no conto de Rosa observamos uma nomenclatura significativa, pois ali o pai é “nosso pai”.

**Nosso** pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; [...] **Nosso** pai nada não dizia [...] Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras [...] **Nosso** pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim [...] Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção [...] **Nosso** pai entrou na canoa [...] **Nosso** pai não voltou. (ROSA, 2016, p. 67- 68, grifo nosso).

Como mencionamos, ele não é apenas um “pai” mas “nosso pai”. Essa determinação, junto da ocorrência insólita da partida e permanência do pai no rio, instaura uma associação com algo de sobrenatural e mesmo mítico. Diversos estudos enveredam por essa discussão, gostaríamos de destacar um trecho de um artigo que dá vazão a esses argumentos.

A lembrança da expressão pai nosso é alimentada no decorrer do conto por outros elementos que criam uma unidade de sentido particular. Esse pai assemelha-se ao Pai da Bíblia por figurar entre dois mundos e por lhe ser dado o poder de modificar a vida de todos, ainda que pareça não estar presente. Também se assemelha a um deus que carece de oferendas, como se a roupa e a comida depositadas pelo filho fossem obrigações com o divino. A própria tríade de adjetivos que constituem o pai e o rio, faz ecoar na memória o Deus bíblico que é Pai, Filho e Espírito Santo, três em “um apenas”. A própria ação do filho, narrador-personagem, contribui para que haja

tal associação, já que se assemelha a um discípulo com a missão de disseminar a história do Pai. (ANDRADE; CARDOSO, 2015, 32-33).

Apesar do artigo encaminhar-se para outros temas como as questões do dialogismo no conto, esse aspecto da religiosidade é pungente na leitura. Isso não surge somente quando o narrador se refere ao pai. Quando o pai vai para a canoa ele relata que o pai “me botou benção” (ROSA, p. 67). Em outro momento, quando se especula sobre as motivações do pai para partir, a ideia de ser “pagamento de promessa” (ROSA, p. 68) também surge, da mesma forma que a ação e sina do pai ganha ares de milagre. A comida, que o filho deposita para o pai nos remete, ainda, a uma forma de oferenda. Não podemos nos esquecer da canoa, que lembra a arca de Noé, o que reforça o ambiente próprio da religiosidade regido pelo cristianismo.

Assim, indagamos em que medida o pai se instaura no discurso religioso. Isso tem muita relação com a própria função paterna e seu lugar no mundo. Olhando para alguns mitos de origem, observamos como é comum a figura materna e paterna como geradores da vida e do mundo, obviamente. Da mesma forma, o conflito entre pai e filho nasce nesses mitos. Em *Totem e Tabu*, Freud (2012) determina também essas relações. Ele destaca a figura do pai primordial, cruel, que ameaça os filhos; estes filhos se unem para matarem o pai. Desse processo, nos conceitos de Freud, surge a constituição do pai simbólico necessário para formar o indivíduo e que ecoa nas formulações religiosas, como é evidente na cristã.

Estes mitos alimentam nossas referências de conduta que abrangem desde as coisas mais simples do nosso cotidiano até, no nosso caso específico, a bases teórico/clínicas da psicopatologia: os mitos organizam a estrutura social, e a epistemologia dos referenciais de valores, da noção de normal e patológico, de lei e castigo, guarda indisfarçáveis relações com os mitos de origem. [...] Tenho por hipótese que uma sociedade onde os deuses são mais “humanos” é menos repressora do que aquela que cobra de seus membros um altíssimo preço por terem sido criados “à imagem e semelhança de Deus”. (CECCARELLI, 2006, não p.).

As colocações de Paulo Roberto Ceccarelli (2006) permitem uma reflexão sobre a figura paterna dentro do mito e sobre a maneira como esses mitos guiam o nosso comportamento na sociedade e, conseqüentemente, na ficção. Têm sua origem nesses mitos: a relação do indivíduo com o pai; como sua simbologia é edificada no sujeito; e as diferenças que existem em uma

sociedade que foi criada à semelhança de Deus. Não apenas na constituição cristã mas também em outras narrativas originárias, temos o pai ocupando um lugar de criador de mundos, o que indica uma necessidade basal de uma figura que comporte a função de protetor e de guia. A ausência dessa entidade ecoa em todos os indivíduos e encontra uma resposta na religião.

Phillippe Julien, no livro *O manto de Noé* (1997), discorre, segundo as reflexões de Freud e Lacan, sobre como a figura do pai configura-se como um espaço de ausência. O pai ganha sua posição paterna graças à mãe, ela que instaura a autoridade do pai. Ao mesmo tempo, esse pai é o “significante da falta” da mãe, ou seja, ele é o outro presente quando a mãe não está, ele encarna o próprio vazio em si. O pai é o outro, a conexão da criança com o “lado de fora” da relação mãe-bebê, o que aponta para o mundo. No entanto, o que mais nos chama atenção é essa premissa de ausência do pai e no pai, ele é a falta. O pai ocupa um vazio, ele é o próprio anseio. É desse vazio estrutural (JULIEN, 1997) que nasce a necessidade de invocar o pai, termo significativo, como destaca Julien, pois este é o sentido de trazer para dentro. Assim, os filhos executam um processo que remete às demais narrativas paternas, que tem uma base mítica, onde o pai precisa ser invocado, um pai simbólico com a promessa de constituir esse indivíduo por dentro.

O pai como personagem recorrente nas nossas narrativas mais essenciais, não escapou de constituir-se historicamente influenciado pelas discussões da psicanálise. A referência mais culturalmente instaurada e mais referenciada nas discussões sobre o papel do pai, remete ao complexo de Édipo. A partir da tragédia grega escrita por Sófocles, Sigmund Freud<sup>18</sup> (1996) cunhou sua teoria relacionando a tragédia de Édipo com o desejo de incesto recalçado na relação mãe e filho.

Segundo Edyleine Bellini Peroni Benczik (2011), o desenvolvimento psíquico passa pela figura paterna, especialmente para que o sujeito saia “do estado de natureza para ingressar na cultura”. Independentemente das variadas linhas de estudos e os desdobramentos da figuração do pai na

---

<sup>18</sup> Acrescento aqui trecho de Freud sobre o complexo de Édipo: “O complexo de Édipo tem um significado meramente ‘simbólico’: a mãe, nele, representa o inacessível, a que se tem de renunciar no interesse da civilização; o pai que é assassinado no mito de Édipo é o pai ‘interior’, de quem nos devemos libertar a fim de nos tornarmos independentes.” (FREUD, 1996, p. 40).

formação do indivíduo, coincide no pai essa conexão com o mundo, com aquilo que está inscrito para além do espaço do lar. O pai surge, dentre suas diversas formas, como primeira ponte do ser com a cultura e com o social. O pai, na própria ausência que encarna, simboliza a busca do indivíduo pelo mundo, o desejo de abandonar o lar, explorar (WINNICOTT, 1975). É importante salientar que o fato dessa função encarnar no pai homem é uma constituição social, como Ceccarelli (2006) demonstra em outro de seus textos.

[...] a transformação dos genitores em pais não é atrelada ao fato físico que dá lugar ao nascimento de uma criança. Ou seja, nascer da união de um homem com uma mulher não basta para ser filho, ou filha, daquele homem e daquela mulher. Ou ainda: colocar uma criança no mundo não transforma os genitores em pais. O nascimento (fato físico) tem que ser transformado em filiação (fato social e político), para que, inserida em uma organização simbólica (fato psíquico), a criança se constitua como sujeito. (CECCARELLI, 2007, p. 93).

Nesse mesmo sentido, pretendemos refletir sobre o pai enquanto função e sobre suas interações dentro do núcleo familiar a partir da concepção de que os contextos históricos refletem as respectivas relações de poder. No entanto, não se trata de uma função universal do pai que seria a-histórica. O que podemos observar é como os dois textos, sobre os quais nos debruçamos aqui, ecoam formulações de paternidade instauradas dentro do patriarcado. É necessário destacar que as mudanças que ocorreram desde 1960 tem criado um declínio na função paterna também como vista na psicanálise atualmente. Certamente nossa sociedade, especialmente em nosso lugar latino-americano, ainda levará tempo para absorver de modo satisfatório essas mudanças. Sobre essa questão, gostaríamos de destacar o artigo de Mariana Pombo (2018) que trata justamente das mudanças dentro da psicanálise<sup>19</sup>, em discussão com os conceitos de Freud e Lacan, a respeito do poder do pai para a constituição da subjetividade da criança.

Dessa forma, a imagem do pai carrega em si aspectos essenciais da nossa formação e interação com o mundo, especialmente na relação que

---

<sup>19</sup> Trazemos alguns trechos pertinentes a reflexão de Mariana Pombo sobre a função paterna: “a parentalidade se distribui de acordo com uma divisão sexual dominante, mas não natural, em nossa cultura: à mãe caberiam os primeiros cuidados e ao pai, a relação com a realidade, a inserção na cultura. [...] Defendemos que a função paterna deve ser entendida como historicamente constituída e, por isso, independente da dominação masculina e da hierarquia dos sexos. Desse modo, há na contemporaneidade novas possibilidades de exercício da parentalidade a serem inventadas.” (POMBO, 2018, p. 465; 468).

constrói com nossas formulações religiosas. Muitas delas não apenas dialogam com a imagem do pai nos textos em foco como determinam características e emoções que emanam da nossa leitura. No texto de Rosa, o filho nos apresenta esse pai calado que olha e escuta. As pinceladas de silêncio do pai indicam um outro aspecto desse pai no emprego repetitivo do pronome “nosso”, que passa a impressão de ser um refrão no texto rosiano. É direcionado a Deus que o pronome “nosso” costuma ser empregado, para Aquele que é também calado, ideal e distante. “Só quieto” “Nosso pai nada não dizia” “Nem falou outras palavras”. (ROSA, p. 67). O silêncio do pai possui essa conexão com algo divino. Esse silêncio e distância dialoga com o pai ideal e o pai simbólico, aquele que é invocado, como um espírito, o que reforça seu aspecto metafísico. Julien (1997) usa o trecho bíblico sobre a nudez de Noé<sup>20</sup> para desenvolver seu ensaio sobre a paternidade. Na relação que constrói com a embriaguez de Noé, o manto que os “bons” filhos usam para cobrir a nudez do pai, atua como virtualidade desse pai, para os filhos não acessarem o pai real e nu, manterem sua relação com o pai simbólico “visto” apenas quando coberto pelo manto. Nesse sentido o autor nos diz que “Deus, pelo homem, só pode ser invocado, jamais contemplado em sua visão” (JULIEN, 1997, p. 120). Do mesmo modo atua o manto, se colocando entre o divino e o humano, ocultando a nudez. No conto de Rosa o manto se configura de outro modo, afastando pai e filho, instaurando o silêncio e a distância entre eles. O filho precisa invocar, chamar sem resposta esse pai, que tem a imagem carregada de ecos com o divino. Um pai, talvez, vestido de rio.

No texto de Mutarelli também nos deparamos com o silêncio. Pouco acessamos da voz desse pai, consequência também da forma de narração do texto. No entanto, constantemente podemos encarar seus olhos, dentro dos retratos. Chama também a nossa atenção um possível apelo contido nas ilustrações, pedido que se expressa através dos olhos e não das falas do pai. O pouco que o filho sabe efetivamente sobre a vida do pai indica mais ainda

---

<sup>20</sup> Trecho da bíblia sobre esse evento no manto, na nossa versão, chamado de capa: “Noé, que era agricultor, plantou uma vinha. Tendo bebido vinho, embriagou-se, e apareceu nu no meio de sua tensa. Cam, pai de Canaã, vendo a nudez de seu pai, saiu e foi contá-lo a seus dois irmãos. Mas, Sem e Jafet, tomando uma capa, puseram-na sobre os seus ombros e foram cobrir a nudez de seu pai, andando de costas; e não viram a nudez de seu pai, pois que tinham os seus rostos voltados. Quando Noé despertou de sua embriaguez, soube o que lhe tinha feito o seu filho mais novo ‘Maldito seja Canaã, disse ele; que ele seja o último dos escravos de seus irmãos!’” (GÊNESIS, 9:20-25).

essa distância instaurada em que sempre faltou comunicação e reinou o silêncio. Como já comentamos, é o luto que precipita o pai para a negação, o que parece levar o pai a um caminho inverso no religioso. A trajetória do pai remete a conteúdos religiosos distorcidos, um tipo de condenação.

A caminhada do pai pelo leito seco do rio, perdido por três dias, ecoa, em alguma medida, a caminhada de Jesus pelo deserto e a tentação que sofreu. Há um conteúdo milagroso<sup>21</sup> nessa visão extraterrestre, um contato com o além: “Às vezes, ainda olho para o céu com esperança” (MUTARELLI, 2011, p. 99). O olhar que o filho narrador direciona para o céu traz mais do aspecto religioso na imagem do pai. Isso aparece na própria figura do ET. Mesmo que o divino não encarne diretamente a figura paterna, o ET assume o corpo do milagre e de uma forma de “danação” do pai. Vamos desenvolver mais longamente em outro capítulo, mas a figura do ET caracteriza uma existência monstruosa que se conecta com o negativo e o mal. Sobre esse aspecto negativo, vale a pena destacar como no trabalho de Mutarelli a figura do mal, o diabo, é uma entidade presente<sup>22</sup>. Podemos atentar para a voz do autor sobre sua visão sobre o demônio.

A partir dos vínculos religiosos com a imagem paterna, está um outro elemento que perpassa os dois textos e pulsa no cerne da relação parental: a culpa. Tanto na psicanálise quanto no conteúdo cristão, a culpa aparece, especialmente, na construção da sociedade onde o homem é feito à imagem e semelhança de Deus, um ser perfeito. “Então Deus disse: ‘Façamos o homem à nossa imagem e semelhança’ [...] Deus criou o homem à sua imagem; criou-o à imagem de Deus, criou o homem e a mulher. Deus os abençoou” (GENESES 1:26-28). Quando falamos dos significados comumente atribuídos para o termo imagem, verificamos que o homem se constitui como uma imagem, o homem é visto como a “imagem de Deus”. Essa presença do divino se projeta na relação com o pai “carnal”, pois nessa relação também há espelhamento, o pai atua como guia e modelo. No debate que propomos essa ideia retorna,

---

<sup>21</sup> Aqui gostaríamos de relembrar conteúdos religiosos como a visão de Fátima. Nesse milagre católico, três crianças avistaram luzes no céu, conversaram com um anjo e receberam segredos da Santa que pairava no ar (CORDEIRO, 2018).

<sup>22</sup> Incluo aqui trecho de matéria de Lucas Alencar referente a participação de Mutarelli no evento do Itaú Cultural em que o autor fala sobre o Diabo: “Eu gosto muito dele, muito, muito, muito, mesmo. Existe um Mal real e existe esse outro Diabo, que tem muito a ver com a minha potência criativa. Se o triângulo para cima é Deus, para baixo é o Diabo.” (MUTARELLI apud ALENCAR, 2015, não p.).

especialmente no filho que é imagem/espelho do pai. Um pai que é, por sua vez, imagem/espelho do rio. Um como espelho do outro, em alguma medida. O pai no rio rosiano, em sua sina, carrega os atributos do patriarcado que aparece também nos anseios e saudades do filho, na sua espera por um caminho para seguir.

O **rumo** daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: “*Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?*” Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a benção, com gesto me mandando para trás. (ROSA, 2016, p. 67, grifo nosso).

O filho permanece olhando para esse rumo que se desenhava no início e não se concretizou, tomou as cores da culpa no momento que deveria se cumprir: “E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (ROSA, 2016, p. 71). A culpa é instaurada em ressonância com o pai divino, com os valores determinados pelo patriarcado e com a ausência que constitui a imobilidade do filho, espelhado pelo destino do pai. “A gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, no gasalho da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal” (ROSA, 2016, p. 70).

A terceira margem se associa com a trindade, onde encontramos as três margens e as figuras do pai, do filho e do rio. Podemos observar como são potentes nos textos os sentimentos de perdão e culpa, especialmente no fim do conto com o trecho em que o filho diz: “E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (ROSA, 2016, p. 71). O pedido de perdão também se constitui em três, número muito significativo na religião cristã. Esses paralelos não pretendem determinar um sentido fechado para o conto, até mesmo porque encerrar seu sentido na simbologia religiosa é simplificá-lo, mas sim para agregar esse aspecto ao conteúdo paterno, já que a paternidade é fortemente atrelada às religiões monoteístas. As aproximações com o pai divino reforçam-se na ausência contida no “estar” e “não estar” presente, da “partida” que realmente não se dá. Dentro desses símbolos a figura paterna agrega contornos mais etéreos.

No texto de Mutarelli podemos considerar outros elementos

“milagrosos” na trajetória desse pai que caminha para dentro do leito seco do rio. O percurso do pai na perseguição da bola luminosa, remete também à uma experiência com ares sagrados. Isso pode ser destacado em alguns dos aspectos que já elencamos, como seu olhar para o céu, seu sumiço por três dias, sua “experiência de morte” causada pelo luto da mãe e sua tentativa de dar uma forma para a imagem do ET. Sua jornada dialoga com a tentativa de buscar um tipo de resposta para a morte, ao mesmo tempo, ressoa no filho que, ao narrar, busca um sentido para a caminhada do pai. Próximo do fim do livro o filho relata: “Não acredito em nada disso, mas confesso que passei a olhar para o céu com mais frequência e com muita mais atenção” (MUTARELLI, 2011, p. 79). Na sua fala sondamos um pouco sobre a fé e uma busca pelo milagre da jornada do pai. Quem afinal crê nesse pai? É algo que paira sobre o sentido da ficção própria criada por esse pai.

O luto, o milagre e a busca por sentido, tão conectados ao conteúdo religioso, dão forma a essa imagem paterna, além de incluírem camadas de cor para o pai que temos nos retratos e que caminha por um tipo de deserto incomum. A sequência final do livro oferece mais algumas pistas para enxergarmos melhor esse pai e sua jornada (FIGURA 6). Nas últimas oito páginas o pai encontra um tipo de “guia” que o leva para dentro do leito seco do rio. Esse trecho é a única sequência de imagens “solidárias”, com certa sequencialidade narrativa. Ela é acompanhada pela frase do filho que diz: “às vezes, ainda olho para o céu com esperança” (MUTARELLI, 2011, p. 99).

A sequência encena a morte do pai, a despedida do filho e a partida do pai para além da realidade, sua entrega ao ficcional. Quando o filho olha para o céu ele se aproxima de processos próprios do luto que vem atrelados com a esperança religiosa de uma vida além desta. Isso ressoa no contato extraterrestre, nesse ET que encarna um guia e um mensageiro, como uma forma divina, mas invertida, de companhia para o além.

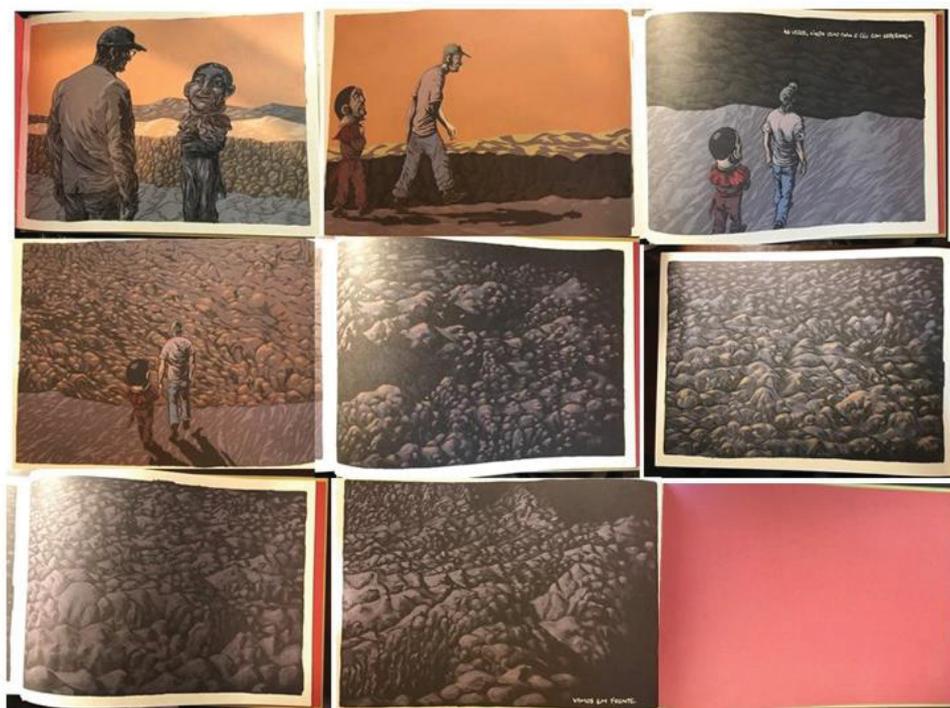


Figura 6 - Sequência final - MUTARELLI, 2011, p. 97-104.

A imagem do pai se constitui nesses elementos, se espelha no que vemos desse espaço e no milagre que ecoa ali. A figura desse ET, enquanto guia, espelha o íntimo do pai. Esse ser guia escapa de uma memória alheia e coletiva, encarna em um corpo de memória fotográfica para fazer companhia ao pai na sua partida.

Ainda dentro do aspecto etéreo dos textos, gostaríamos de destacar mais uma imagem que chama atenção nesse discurso em relação aos dois pais. Retomando o que foi mencionado sobre o homem como imagem de Deus, entendemos, conseqüentemente, o filho como imagem do pai. No pai Rosiano esse espelho é bem saliente no narrador, como já comentamos.

Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai [...] Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum bom procedimento, eu falava: – *“Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...”*; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade. (ROSA, 2016, p. 70).

O filho, mesmo afastado, segue guiado pelo pai, moldado pelo que o pai é. Julien (1997) discorre sobre essa relação em seu ensaio, falando como o sucesso do filho oscila entre realizar mais que o pai, ao mesmo tempo em que sente a proibição de ultrapassá-lo. A partir dessa perspectiva compreendemos

melhor a culpa que atinge esse filho por não assumir o lugar do pai dentro da canoa. Já o pai em Mutarelli tem essa “imagem e semelhança” em outra chave de relação. O pai é espelho de outras referências do filho, por isso é curioso o uso da imagem do escritor William Burroughs. Parece-nos que, na ausência do pai carnal, o filho oferece um outro corpo para esse pai, algo de seu repertório, algo de seu imaginário, para que o pai invocado nos retratos possa “encarnar”<sup>23</sup>. A repetição dessa imagem do pai nos diversos retratos também remete ao processo do espelho, como um olhar insistente que busca por semelhanças entre pai e filho.

Dessa forma, encontramos nesse espelho com o pai outro conteúdo cristão e sagrado: o pai que molda o filho com argila à sua imagem. “Eis que, como a argila na mão do oleiro, assim sereis vós na minha mão, ó Casa de Israel” (JEREMIAS, 18:6). A argila aparece nesse outro trecho bíblico: “E, no entanto, Javé, tu és nosso pai, nós somos a argila e tu és o nosso oleiro, todos nós somos obras das tuas mãos” (ISAÍAS 64:7). O filho como argila que corresponde à criação divina, aparece no espaço físico desses dois textos. Em Rosa temos o filho preso à margem, próximo ao rio. Fronteira de terra e água, encontro propício do barro que modelaria esse filho. O leito seco do rio de Mutarelli constitui o mesmo tipo de espaço, local entre o seco e o molhado, de lama e que permitiria moldar o indivíduo, lhe fornecer outra forma, outro corpo, talvez, dar-lhe uma outra imagem.

A partir dessas considerações, podemos ponderar alguns cruzamentos entre os dois textos. Será possível ver a figura sagrada, ecos de Deus, no conto de Rosa em relação com a representação do ET em Mutarelli? São ambas figurações milagrosas que dão novos contornos e agregam novas

---

<sup>23</sup>É relevante destacar que Mutarelli possui uma motivação biográfica declarada sobre abordar a figura paterna nos seus textos. A perda do pai biográfico parece um bom desencadeamento para a constituição e preservação da figura paterna na matéria ficcional. Não precisamos saber, talvez nem importe, como era o pai biográfico de Mutarelli. O que observamos nas imagens e no uso da história extraterrestre é o resgate de uma experiência coletiva atrelada à imagem paterna, imagem que se repete e se transforma, construindo equivalências com um imaginário paterno mais amplo: “Só sei da satisfação que sentia quando meu pai sentava-se em minha escrivaninha, e eu, de longe e de forma furtiva, o observava. Ele lentamente passava página por página, seu orgulho e satisfação transbordavam. [...] talvez não se reconhecesse em Diomedes, mas, como eu, à sua maneira, o amava. Infelizmente, ele não poderá participar do desfecho da trilogia. Infelizmente, ele só pôde ler até a página 53 deste volume. Infelizmente, ele nunca mais irá me telefonar para sugerir uma piada que o Diomedes poderia contar. Infelizmente, no dia 6 de junho de 2001, perdi meu grande amigo a quem eu chamava de pai”. (MUTARELLI, 2012, p. 415).

informações aos pais. As duas figuras incorporam o outro e o além de forma significativa para dar consistência à ausência paterna. São manifestações do pai como o outro, o estranho, aquele que parece vir “da parte do além”. Os dois rios motivam a construção de paralelos entre as obras e em relação com a imagem e matéria-prima desses “pais”. Ainda que colocados em sentidos quase opostos – um úmido e um outro seco – ambos são rios que trazem um eco com a partida e com a morte.

O que desenvolvemos até o presente momento nos mostra que a imagem do pai transborda outros textos. Ela perpassa os textos sagrados, os mitos, a cultura e as narrativas da própria constituição da mente. Não poderia ser diferente na ficção. Quando olhamos para outros textos literários, encontramos a figura do pai tratada em diferentes níveis. Entre os textos que desejamos elencar, gostaríamos de começar por um tipo de narrativa bem essencial: os contos de fadas. Obviamente, o pai figura em muitas dessas narrativas fabulares arcaicas. Muitos desses contos destacam a posição de autoridade e um amor incondicional, assim como respeito, direcionado à figura paterna. Isso aparece, por exemplo, em dois dos contos registrados por Jacob e Wilhelm Grimm: o conto *A moça sem mãos* e o clássico *João e Maria*<sup>24</sup> (GRIMM, 2012).

Além desse aspecto de autoridade e amor incondicional entre pais e filhos, é recorrente encontrarmos a presença do pai ausente em muitas obras, das mais célebres às mais contemporâneas. O jovem Hamlet (SHAKESPEARE, 1603<sup>25</sup>) está também envolvido com a ausência do pai que está morto tendo sido assassinado pelo seu próprio irmão. Em *Irmãos Karamásov* (DOSTOIÉVSKI, 2013) é o assassinato do pai que desencadeia a

---

<sup>24</sup> O conto *João e Maria* atravessou muitos anos, é contado mesmo na trilha do Bosque do Alemão, em Curitiba. Uma das características marcantes do conto é a casa da bruxa, toda feita de doce e constitui uma armadilha para as crianças. Para além desse aspecto, no entanto, chama atenção a figura do pai – no caso pai e mãe, mas com destaque para a figura paterna – que diante da miséria e fome eminente, abandona os filhos na floresta. Um pai impossibilitado como provedor e que, mesmo assim, vê o retorno dos filhos no final. Já o conto *A moça sem mãos*, como o próprio título indica, é mais sombrio. O pai da moça acaba prometendo ela ao Diabo acidentalmente. Quando tenta se proteger e não ser levada, o Diabo pede ao pai que corte as mãos da moça, para que ela não possa se purificar. “Filha querida, o Diabo vem me buscar se eu não cortar fora as suas mãos, e eu prometi a ele que o faria. Peça que você me perdoe por isso’. ‘Pai’, respondeu ela, ‘faça comigo o que quiser’, e estendeu as duas mãos para que o pai as decepasse” (GRIMM, 2012, p. 156). Nesses dois contos tão antigos, salta aos olhos a devoção perpétua à figura paterna, sem espaço para negação.

<sup>25</sup> Data referente a uma das primeiras edições da peça de William Shakespeare.

trama. A figura paterna em *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1989) é essencial para os familiares, com uma presença potente. O mesmo tema surge também no livro *O pai* (2012), de Paulo Venturelli. Na obra *Pedro Páramo* (2011), de Juan Rulfo, temos um filho a procura do pai em Comala, cumprindo promessa feita no leito de morte da mãe. Temos no livro *Azul corvo* (LISBOA, 2014), de Adriana Lisboa, a ausência do pai como motivo da jornada da personagem. Na HQ *Fun Home* (2018), de Alison Bechdel, vemos a morte do pai moldar a personagem e seus silêncios “falarem” por meio da arquitetura da casa. Vale lembrar, ainda, a HQ *Maus* (SPIEGELMAN, 2009), que rememora a história do pai diante do holocausto judeu da Segunda Guerra. Em *Maus* o pai fala muito, mas sua figura é caracteristicamente taciturna. A HQ *A Casa* (2021), de Paco Roca, serviria perfeitamente ao nosso tema, pois traz os filhos compartilhando lembranças para “reviver” o pai que já partiu e que ecoa na casa da família sua presença. A intenção, reforçamos, não é elencar grande número de obras que abordam a ausência do pai, mas observar como é característico como os autores abordam esse pai, como costumam ser “imaginados” nos textos: ausente, quieto e, muitas vezes, severo, com traços sobrenaturais.

Mesmo ocupando tantos espaços, tantos mundos de textos, o pai permanece ausente: um anseio. Isso perpassa o social e invade o literário. É dessa forma que encontramos não apenas um pai, mas o eco de muitos pais que evocam lugares comuns atribuídos à paternidade: o pai provedor, o pai que pesca, que envelhece, que se veste de forma culturalmente aceita com seu chapéu e paletó. Quando o texto expande a figura paterna, nos permitimos encontrar esses pais que são: ausentes, quietos, coletivos e biográficos. Esses pais possíveis seguem por esse caminho, um trajeto que os coloca diante do céu – olham e procuram no céu alguns rastros da imagem do pai, tentam identificar o que os compõe e concluem que foram pais comuns e ordinários.

A ausência parental nos faz retornar para “vazio do tamanho de um homem” mencionado por James. O pai é constantemente uma imagem do próprio vazio, daquela ausência, principalmente, porque ele é aquele que não dá à luz, precisa se constituir como pai de outras formas. O pai mundano é símbolo e está em sintonia com os elementos simbólicos que nos constituem. Por isso o pai encarna esse vazio, esse anseio que condiz com nosso olhar para o além, para um outro ausente, ou mesmo um “Outro”, com letra

maiúscula. Assim, o pai precisa ser invocado como se faz com um espírito, com algo que não possui corpo, que não possui carne. Dessa forma, a materialidade do texto assume o papel do corpo, propício a essa encarnação. Para oferecer uma carne ao pai e assim lhe tocar. Nesse espaço vago do pai cabe a esperança de olhar para o céu em busca de algo como também cabe olhar longamente para o rio, aguardando um aceno. No corpo ausente do pai encaixam-se as concepções simbólicas que construímos para a masculinidade, para a divindade e para o que foi definido como família conforme estas construções sociais.

## 2. A NARRAÇÃO VESTIDA DE MEMÓRIA

Quando olhamos para os textos em análise e tentamos entender o espaço ou o vazio que o pai ocupa, percebemos que as narrativas dialogam com o nosso cotidiano e o nosso próprio modo de narrar. Pensar a imagem paterna envolve a percepção de suas conexões e a visualização do corpo que a encarna. Nossa busca pela compreensão da maneira como os dois autores investem essa imagem fundamental de uma figuração nova, passa, indispensavelmente, pela forma de narrar desses textos. Isso porque o modo de narrar fala desses narradores, desses filhos que são o reflexo dos pais.

É inevitável que olhar para a figuração do pai e para o modo de narrar dos dois filhos nos incita a criar paralelos com demais relatos, estes próximos da nossa atualidade. Quando o narrador nos convida para sua aventura e narrativa, recorrendo a um tipo de discurso recordatório, – como se fosse uma contação de um “causo” – isso nos remete à forma mais primária de ficção, quando ouvimos alguém contar sobre um evento que vivenciou. Este tipo de relato emprega determinados artifícios que nos interessam nessa análise com o intuito de refletir sobre a concepção de uma imagem/figura paterna. Estes recursos narrativos tratam da memória e recorrem a um imaginário coletivo e social. Esses conteúdos são edificados a partir de um modo particular de narrar, quando o narrador está intimamente ligado ao relato. É uma forma de discurso que se relaciona com a fala do dia-a-dia. Para traçar relações entre os objetos deste estudo (*A terceira margem do rio*, de Rosa e *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, de Mutarelli) e debater suas especificidades, é indispensável questionar o local/lugar de fala deste narrador que “narra como lembra”, em certa medida. Temos como corpus literário dois textos que adentramos pelo olhar, pela “voz” e narração de dois filhos.

Para compor esses textos, os filhos empregam um tipo de memória/recordação/lembança para dar “corpo” ao pai que é central em ambas as obras. Vamos abordar o instrumento narrativo (ponto de vista) para refletir o local do narrador/filho. Este narrador em primeira pessoa é tão próximo e, ao mesmo tempo, tão distante do pai que é evocado. Para além da narração, pretendemos explorar o que representa a memória, como ela é ficcionalizada e, também, como a acessamos a partir de nossa experiência

sensível. Partiremos de definições teóricas que perpassam o pensamento de autores como Aleida Assmann (2011), Walter Benjamim (1994), entre outros.

Dito isso, começaremos a olhar para o narrador e sua posição nos textos, assim como seu distanciamento do que e de quem se propõe a narrar. Em seguida, nos dedicaremos a falar sobre a memória que é material desta narração concentrada nos filhos narradores. De posse dessas análises, olharemos para a narrativa (enquanto ação de narrar) dos textos em questão e seus possíveis diálogos.

## 2.1 O NARRADOR FILHO: ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS

Há muitas formas de adentrar um texto literário. Quando um livro traz imagens, as portas de entrada se multiplicam. Atentar para o narrador que nos abre estas portas é uma maneira de acessar ainda melhor o texto. Especialmente no texto verbal, mas também no visual, somos guiados por um tipo de voz, alguém que nos “fala”. Como afirma Norman Friedman, a literatura tem “uma capacidade fatal de falar” (FRIEDMAN, 2002, p. 168). Por isso observar de onde se fala desvenda em grande medida o que se diz.

Friedman (2002) oferece uma variedade de definições quanto ao ponto de vista, em um espectro que vai do mais onisciente dos narradores ao mais ausente deles, ao menos aparentemente. Neste último caso encontra-se o que ele chama “a câmera”, onde tudo é descrito a partir de um ponto de vista mecânico que não teria, supostamente, intenção, onde reinaria a percepção única dos personagens. Nesse sentido, seria indispensável olhar para a literatura a partir de sua técnica e artifícios que constroem a impressão de um texto livre e aberto para o leitor. Claro que um modo de narração pautado no “mostrar”, isento da seleção de determinada intenção, não existe efetivamente. Sempre encontraremos artifícios que são empregados conforme determinada intencionalidade. Mesmo assim, algumas destas classificações interessam para análise dos textos.

O que é observado com mais frequência, principalmente em narrativas que não investem na experimentação e na engenharia do texto, é um narrador facilmente identificável. Segundo algumas das definições propostas por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2000), esse narrador pode ser autodiegético,

heterodiegético e homodiegético. A distinção entre esses parâmetros considera a proximidade daquele que narra os fatos e seu lugar dentro da narrativa. O narrador na primeira pessoa pode ser protagonista daquilo que conta – autodiegético – ou participar dos eventos de forma periférica – homodiegético. Quando o narrador não participa das ações e narra normalmente em terceira pessoa, ele é classificado como heterodiegético, pois ele “relata uma história a qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS; LOPES, 2000, p. 120).

Contida no que chamaríamos de narração heterodiegética há diferentes níveis de onisciência desse narrador. Para grande parte dos autores que discutem o local do narrador, este é o aspecto mais complexo e rico de análise, pois envolve distanciamento não apenas do narrador em relação ao narrado, mas também permite observar que “canais” utiliza para narrar, de que “ângulo” narra e em que posição aloca os personagens na história (FRIEDMAN, 2002). Friedman foca a distinção de onisciência do narrador especialmente entre “sumário narrativo (contar) *versus* cena imediata (mostrar)” (FRIEDMAN, 2002, p. 172). Dentre algumas de suas definições de narrador, partindo do mais intruso até o mais ausente, estão o “autor onisciente intruso”, o “narrador onisciente neutro”, o “‘eu’ como testemunha”, o “modo dramático” e a “câmera”. Para Friedman, quanto mais “ausente” um narrador intruso e onisciente, mais interessante pode se tornar o texto, “[...] uma vez que a irresponsável quebra das ilusões do garrulo autor onisciente – que conta a estória como *e/le* a percebe, e não como a percebe um de seus personagens – é eliminada por esse dispositivo, a estória ganha em intensidade, vividez e coerência” (FRIEDMAN, 2002, p. 169).

Entre as classificações niveladas por intensidades do mostrar e do contar, duas nos interessam especialmente em Friedman. São elas o “Eu” como testemunha e o Narrador protagonista.

O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. [...] A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente a sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos [...]. (FRIEDMAN, 2002, p. 176).

A posição de narrador-testemunha força a renúncia a uma onisciência e a um possível conhecimento da mente dos demais personagens. O narrador ocupa o que Friedman chama de “periferia nômade”. Claro que ele pode conversar com os demais personagens e “fazer inferências do que os outros estão sentindo e o que estão pensando” (FRIEDMAN, 2002, p. 176). Entretanto, como já dissemos, essa localização afasta o narrador da onisciência e aproxima a narrativa do “mostrar” e do dramático, já que cabe ao narrador, geralmente, apresentar “[...] cenas de modo direto, como a testemunha a vê” (FRIEDMAN, 2002, p. 176). Assim, muito do que alcançamos da história é filtrado pela relação desse personagem com a ação, suas emoções diante dela e, até mesmo, como as ações interferem na sua vida.

A interferência da ação sobre o narrador nos encaminha para o próximo ponto de vista: a posição de narrador-protagonista. Apesar da aparente fidedignidade natural que esta localização propõe, ela é ainda mais limitada que a do narrador-testemunha. Como nos diz Friedman, o “narrador-protagonista [...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Nessa posição, o protagonista pode surgir tão envolvido e próximo aos eventos que não poderia oferecer o distanciamento do observador que dá tempo para pensar sobre as ações. Um exemplo canônico deste narrador pode ser encontrado no personagem de Machado de Assis, especialmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2010)<sup>26</sup>: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar meu nascimento ou a minha morte” (ASSIS, 2010, p. 21). Podemos sentir certa hesitação em determinar o narrador de Assis como protagonista ou como testemunha, já que pode identificar-se com ambos. Certamente é uma posição que possui efeitos interessantes, lembrando que não há ponto de vista “melhor” e sim pontos de vista que oferecem atmosferas e relações diferentes com a história, são artifícios narrativos diferentes, outros efeitos discursivos. O protagonista tem menor mobilidade de “análise” de sua própria história quando comparamos com a amplitude possível do narrador-testemunha.

---

<sup>26</sup> Data da primeira publicação 1881.

Devido a seu papel subordinado na própria estória, o narrador-testemunha tem uma mobilidade muito maior e, por consequência, uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores do que o próprio protagonista, que se encontra centralmente envolvido na ação. (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

As duas categorias mencionadas por Friedman chamam atenção pela proximidade que possuem e, ao mesmo tempo, sua grande complexidade, dependendo do efeito pretendido pelo autor. A principal diferença entre elas está na distância desse narrador do centro da ação e o quanto pode ser impactado por ela. O que fica evidente é que o narrador que está distante das consequências da ação pode contar o que se passa, em parte, desprendido das emoções que o afetaram no passado. Ele estaria, de alguma maneira, autorizado para “julgar” de forma desinteressada o que presenciou. Apesar de não alcançar o íntimo dos eventos e das mentes dos personagens, o narrador-testemunha compartilha a condição de observador junto ao leitor, deixando-lhe também a oportunidade de julgar por si o que se passou. Wayne C. Booth menciona que:

Quando o romancista decide revelar os seus fatos ou sumários como se partissem da mente de um dos seus personagens, corre o risco de renunciar precisamente “à liberdade de transcender os limites da cena imediata”. – em especial os limites de um personagem que escolheu para seu porta-voz. (BOOTH, 1980, p. 190).

O que Booth (1980) sinaliza é o que já começamos a delinear anteriormente, ou seja, algo precioso perde-se quando quem narra está atrelado à ação, mesmo que de maneira limitada e marginal. Quem narra pode estar distante temporalmente, rememorando o que se passou há anos e, mesmo assim, estar preso exclusivamente ao que presenciou e o que lhe foi relatado pelos demais personagens.

Quando observamos o narrador-protagonista, ainda verificamos elementos e características do ponto de vista do narrador-testemunha. Este tipo de narrador é também limitado pelo que presencia e pelo que lhe relatam os demais personagens. No entanto, sua posição de protagonista transforma a sua relação com o que narra, pois toda ação o atinge de forma direta. A maneira como esse narrador-protagonista narra depende de muitos aspectos e não pode ficar limitada apenas a sua condição diante da ação.

Decidir que o narrador vai ser onisciente não resolve praticamente

nada. O âmago da questão é: em que medida ele vai ser inconsciente? [...] também [que] espécie de primeira pessoa? Caracterizada até que ponto? Em que medida consciente de si como narrador? Digno de quanta confiança? Confinado em que medida a inferência realista; passando além do realismo, privilegiado em que medida? Em que alturas vai ele falar a verdade, em que alturas não passará qualquer juízo ou mesmo dirá mentiras? Só se pode responder a perguntas como estas por referência às potencialidades e necessidades da obra específica, e não por referência à ficção em geral, ou ao romance, ou a regras sobre ponto de vista. (BOOTH, 1980, p. 180).

A partir dos diversos questionamentos que nos apresenta Booth concluímos, a princípio, que não há nada definitivo em apontar um narrador como protagonista ou apenas testemunha. Potencialidades e necessidades intrínsecas à obra são mais determinantes para a análise do que uma definição prévia do conceito. Para Booth (1980), caracterizar um narrador vai muito além de identificar quanto sabe do que narra (grau de onisciência) ou quão distante da ação ele se encontra. Mesmo o comentário<sup>27</sup> pode abranger variados níveis e funções dentro do texto.

Quando um narrador é protagonista, seu discurso pode ganhar maior ou menor grau de confiança dependendo não apenas de como ele é caracterizado e de como ele age mas, principalmente, de acordo com suas intenções. É indispensável pensar não apenas em quem fala, mas para quem fala e por que se propõe a narrar. Alcançar respostas satisfatórias dependem de um olhar atento para este narrador específico e os efeitos que sua narrativa causam. Um aspecto importante a ser observado é quão fidedigno ele nos parece e como isso afeta a leitura da obra.

Se se discute ponto de vista com o fim de descobrir a sua relação com efeitos literários, então as qualidades morais e intelectuais do narrador não podem, certamente, deixar de ser mais importantes para o nosso juízo do que o fato de ele ser referido como “eu” ou “ele”, ou de ser privilegiado ou limitado. Se descobrirmos que ele não é digno de confiança, transforma-se o efeito total da obra, que ele nos transmite. (BOOTH, 1980, p. 174).

Observar as qualidades morais e intelectuais do narrador é fundamental, segundo Booth (1980). Atentar para estes pontos nos ajuda a compreender o

---

<sup>27</sup> Segundo Booth, o comentário é um tipo de interferência do narrador que descreve fatos diretamente ou ainda cenários. Um tipo comum de comentário é o sumário, como quando um narrador precisa relatar eventos que se passaram em um ano e que não são relevantes o bastante para serem dramatizados. Booth menciona que existe o comentário “meramente ornamental, comentário que serve um fim retórico mas não é parte da estrutura dramática e comentário que é parte integrante da estrutura dramática [...]” (BOOTH, 1980, p. 171).

quanto o narrador tem de controle sobre o que narra, por exemplo. O controle que possui vai depender de quanto o narrador é consciente do ato de narrar e para quem ele narra, o que ele busca com a narrativa. A questão moral é relevante para a veracidade do que ele nos conta, pois podemos ficar à mercê das mentiras, ignorância e intenções distorcidas de um narrador personagem que busca a aprovação de seu possível interlocutor. Ou seja, podemos acompanhar um narrador envolvido emocionalmente com eventos que ocorrem “simultaneamente” à narrativa e que deseja aprovação do leitor. Dessa forma, temos um efeito muito distinto de um narrador que rememora um acontecimento de sua juventude que nos é narrado na tranquilidade de sua velhice. Ambos podem ou não ser dignos de confiança, isso dependerá da relação da ação com os sentimentos do narrador sobre estas ações e as intenções dele quanto ao que narra.

Em algumas narrativas ficamos atrelados à consciência desse narrador sem contrapontos externos que nos trariam outras perspectivas. Segundo Booth (1980) este local da narração seria chamado de “consciente isolado”. Assim, “ao vermos tudo através da visão do sofredor isolado, somos obrigados a sentir com seu coração. E é o sentido que temos do seu isolamento, da vulnerabilidade num mundo em que ninguém o vê como é, que mais contribui para essa simpatia” (BOOTH, 1980, p. 296). A desconfiança é prejudicial em casos desse tipo, pois estamos tão próximos da consciência do narrador que precisamos apoiá-lo e torcer por ele, em alguma medida. Quando o que o narrador nos dá são “indícios fidedignos das circunstâncias [...] o leitor pode experimentar com ele essas circunstâncias com mais intensidade [...]” (BOOTH, 1980, p. 290).

É importante destacarmos que mesmo a consciência mais isolada não está livre de causar desconfiança no leitor. Como Booth ressalta em diversos momentos de seu estudo, o sucesso do narrador depende de como os instrumentos de ponto de vista são articulados para produzir os efeitos pretendidos.

Vimos que o autor não pode optar por evitar a retórica; a sua escolha é apenas entre tipos de retórica a usar. Não pode escolher se vai, ou não, afectar as avaliações dos leitores, através da sua escolha de modo narrativo; pode, apenas, optar por fazê-lo bem ou mal. (BOOTH, 1980, p. 165).

O modo de narrar afeta diretamente a relação do leitor com a obra e isso está muito além do ponto de vista ou do quanto um narrador será ou não dramatizado. Há obras que são bem realizadas quando confundem e enganam o leitor quando, por exemplo, ele tinha a impressão de que podia confiar no narrador e acaba se enganando. Ou, pelo menos sente que este narrador é questionável devido a sua posição dentro da ação. Encontramos exemplos dessa “instável confiança” em relação à narradora de *A volta do parafuso*, de Henry James (2011)<sup>28</sup> ou – em um exemplo ainda mais clássico – no que Bentinho nos narra em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (2010)<sup>29</sup>. Dada a complexidade de possibilidades retóricas atribuídas ao narrador, fica evidente o problema que classificações restritas à discussão do ponto de vista podem ter. Dizer apenas que o narrador se apresenta em primeira pessoa como eixo central, por exemplo, não dá conta das diversas possibilidades de intenções que podem surgir a partir dessa voz narrativa. Booth (1980) discute ainda o quanto o narrador é qualificado para narrar ou refletir sua própria história, qual seu repertório e que juízo faz de si mesmo ou, ainda, de que distância narra a ação. Muito do que consideramos da fidedignidade de um narrador depende do quanto ele é isolado ou apoiado, ou seja, o quanto acessamos outras opiniões a seu respeito. Como afirmamos anteriormente, todos esses aspectos relativos ao ponto de vista (FRIEDMAN, 2002) são interessantes para adentrarmos a discussão, mas não podemos esquecer que é necessário olharmos para cada obra quando muitas outras questões relativas ao modo e à própria retórica virão à tona. É isso que observamos nas discussões propostas por Booth, que questionam os efeitos, intenções, verdades e relações desse narrador dentro da obra e seus desdobramentos na recepção.

Há um tipo de narrador, talvez o tipo mais clássico que temos, que valoriza o “mostrar” acima de tudo. Este é o narrador contador de histórias, aquele que se articula por meio de um discurso com traços da oralidade e recorre à memória privada ou coletiva para construir um tipo de narração “popular”. A voz mais enfática em defesa deste modo de narrar é a de Walter Benjamin (1994) que considera esta forma uma “faculdade de intercambiar

---

<sup>28</sup> Data da primeira publicação: 16 de abril de 1898.

<sup>29</sup> Ano da primeira publicação: 1881.

experiências”, que carrega em si uma função utilitária e se caracteriza como um instrumento de sabedoria. Para Benjamin, o narrador por excelência configura-se no exemplo de Nikolai Leskov que oferece uma impressão e proximidade com a oralidade mais tradicional. O narrador “descenderia” de duas famílias de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro viajante. Dessa forma, ele se caracterizaria como aquele que carrega suas experiências de anos de imobilidade e/ou de aventuras distantes.

[A narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos [...]. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história. [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Esse modo de narrar oralizado aparece emulado em muitos<sup>30</sup> textos onde o ponto de vista é o narrador testemunha ou ainda narrador personagem. Evidentemente, boa parte não alcança as características elencadas por Benjamin que dariam ao texto a aparência de “provérbio”. Mesmo assim, é possível construir relações deste modo de narrar com os narradores que vivenciam as ações e possuem o desejo de transmiti-las adiante.

O narrador que conta sua vida e se apresenta como contador dentro do texto aparenta um desejo potente de ser ouvido, desejo de um tipo de confissão, um testemunho. Quando esse narrador é também protagonista, temos o herói refletindo sua própria história (BOOTH, 1980) e, talvez, buscando os aprendizados nascidos da sua experiência. A ideia de confissão e testemunho constrói uma ponte do texto com a narrativa oral que, por sua vez, tem em si um eco na realidade experimental – a promessa de testemunho de um “fato”.

---

<sup>30</sup> Nas narrativas regionalistas de nossa literatura podemos encontrar este narrador envolto pela aura da oralidade. Um exemplo pode ser visto no começo do conto *O donativo do capitão Silvestre*, de Inglês de Souza: “Quereis saber a história do donativo que fez o capitão Silvestre para a guerra contra os senhores ingleses? Posso vos contá-la, porque me achava em Óbidos nessa ocasião e fui testemunha ocular” (SOUZA, 2005, p. 65). Nos contos do *Decameron* este modo oral, atribuído à um narrador localizado dentro de uma narração mais ampla, é muito forte como podemos verificar a partir do seguinte trecho: “Portanto é minha intenção contar-lhes como uma juvenzinha, embora de humilde condição, conseguiu burlar o marido [...] Não faz muito tempo, em Nápoles [...]” (BOCCACCIO, 2013, p. 103).

Apesar do testemunho apelar ou indicar algo biográfico ou documental, acreditamos que é possível construir uma análise do narrador em primeira pessoa em cruzamento com conceitos que envolvem o testemunho. Isso porque aquele que narra de dentro da história, no centro ou marginalmente, possui uma relação com o texto de forma que valida uma realidade ficcional íntima da obra. Seu envolvimento e limitações corroboram para consolidar este universo e sua fidedignidade. Junto desse aspecto, o testemunho carrega uma forma de confissão e, em certa medida, pode evocar um pedido de perdão. Adriana Helena de Albano (2006) propõe, em artigo que trata da memória e da confissão, um debate sobre o texto autobiográfico. Nele constrói entrelaçamentos entre a confissão e o diálogo com o divino movido por esse desejo de perdão.

O testemunho, antes do discurso, antes de sua passagem ao ato vai sempre se dirigir ao outro, sempre vamos narrar primeiramente a um outro em nós, um trabalho de abertura para o post-scriptum. O testemunho então não deixa de fazer com que haja uma reflexão sobre si, uma reflexão autobiográfica antes de se relacionar com o nome de Deus. [...] toda forma de testemunho possui já um interlocutor que o excede, que vai além, e que tenta resgatar um tempo antes da queda, para que possa unir-se a Deus, tornando-se igual a Ele. (ALBANO, 2006, p. 129; 132).

Considerar a narração em primeira pessoa sob a perspectiva de um processo de confissão colabora para um olhar diverso do narrador que vem cheio de intencionalidade. Quando um narrador valida uma realidade no seu relato e busca, em alguma medida, a aceitação do que conta ao leitor, o efeito do texto é diversamente novo. A intenção transforma a maneira como o texto deve ser recebido e, como já referenciamos quanto aos estudos de Booth, fica evidente como uma simples classificação de ponto de vista torna-se ineficaz. Ou seja, sem considerar os efeitos desejados e alcançados com uma determinada caracterização do narrador, não é possível analisar de forma efetiva seu papel e local no texto.

O caminho que traçamos busca abraçar os dois narradores que temos em vista. Cada um possui configuração própria, no entanto, cruzam-se na caracterização de um narrador filho diante da ausência e silêncio de um pai. Ambos se identificam como aquele que narra algo que ocorreu no passado que é resgatado pela memória e impacta, em certa medida, a realidade do narrador/filho. Tanto no conto rosiano *A terceira margem do rio* (2016) quanto

em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011), de Mutarelli, somos levados por linhas tortuosas da narração edificada – ou fragmentada – na memória. São rememorações de filhos que narram um pai que deixou poucos rastros na partida. Começaremos, em seguida, a olhar para o narrador do conto de Guimarães Rosa a partir das conjecturas narrativas que desenvolvemos até aqui.

### 2.1.1 O narrador que olha o rio

Discorrer sobre o narrador de Guimarães Rosa em seus contos, novelas e romances é uma tarefa ousada. É possível perder-se no mar de estudos sobre o autor e sobre a construção de seus narradores. Como nos fala Paulo Rónai (2016) na introdução de *Primeiras estórias*, é intimidante falar de Guimarães Rosa, “mesmo os críticos mais aparelhados para a tarefa só a empreendem com precauções e ressalvas” (RÓNAI, 2016, p. 14). Ou ainda, a constatação que Eduardo Sterzi faz do conto que pretendemos abordar, *A terceira margem do rio*: “A fábula é, a um só tempo, singela e complexíssima” (STERZI, 1999, p. 33).

Em Rosa, vemos o tipo narrador por excelência, aquele que remonta à narrativa mais primordial nascida da oralidade e presente nos “causos”. Roberto Antonio Penedo do Amaral, em seu artigo *A questão do narrador: Walter Benjamin e Guimarães Rosa* (2011) propõe uma interessante análise sobre a narrativa rosiana. Para ele, o texto de Rosa possui essas características apontadas por Benjamin (as quais já elencamos anteriormente). Nesse sentido, o procedimento narrativo de Rosa carregaria aspectos de um narrador sábio e primordial (observado especialmente nos contos de *Primeiras estórias*), que reuniria a figura do “marinheiro viajante” e do “camponês sedentário”, dadas as devidas particularidades.

Há diversas formas de narrar uma história. À primeira vista, observamos no conto uma narração em primeira pessoa. Um narrador/filho/personagem que narra o que lembra a partir de um lugar muito próximo dos eventos, mas ele não é necessariamente o protagonista. Observamos a figura do pai no centro da ação, mesmo que perpassse e atravessasse o filho. No ato de narrar, ao focalizarmos a figura paterna, poderíamos considerar o filho um narrador

homodiegético, pois “veicula informações advindas de sua própria experiência diegética [...] personagem secundária estreitamente solidária com a central” (REIS, LOPES, 2000, p. 124). Sua participação ampla e “espelhada” na existência do pai permite – em alguma medida – olhar para ele como narrador autodiegético que “relata suas próprias experiências como figura central da história” (REIS; LOPES, 2000, p. 118) e que permanece para além da existência paterna. Segundo os pressupostos de Friedman (2002), poderíamos alocar o filho/narrador no papel de um “narrador-testemunha” e um “narrador-personagem”, já que ele está muito próximo do relato, entrelaçado nele. No entanto, o filho mantém certa distância, o que contribui para manter a centralidade do pai no que é narrado. Para Booth (1980) os níveis e desdobramentos possíveis do narrador vão além de seu espaço e olhar dentro do texto. Essas questões que envolvem a consciência do ato de narrar transformam a recepção do texto. Quando o narrador é consciente, qual é a qualidade de sua reflexão? Quão distante o narrador está da ação? Esta distância pode ser moral, física, emocional, intelectual e temporal (BOOTH, 1980). Conforme Booth, “Se passarmos em revista os muitos processos narrativos que conhecemos em ficção, em breve caímos na conta de quão embarçosamente inadequada é a classificação tradicional de ‘ponto de vista’ em três ou quatro tipos, que são variantes apenas de ‘pessoa’ e grau de onisciência” (BOOTH, 1980, p. 165). Cada forma de distanciamento ou, ainda, de composição de um comentário dentro do texto, interfere na nossa relação com o narrador e com os personagens, transformam nossa leitura e, conseqüentemente, a recepção do texto.

Empregando os estudos de Booth para a narrativa, observamos o filho como um narrador fidedigno dramatizado. Apesar de seu conhecimento limitado como personagem – “pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas”; “Do que eu mesmo me alembro [...]” (ROSA, 2016) – é natural confiar em seu relato. Ele é digno de confiança na medida em que propõe contar tudo o que lembra e viveu.

Observamos a fidedignidade do narrador na validação que ele oferece de tudo o que conta, evidenciando que seu conhecimento é limitado à sua experiência, observação e sentimentos. Como narra algo estranho e, em alguma medida, sobrenatural, ele deseja a confiança de seu interlocutor. Há,

evidentemente, a sensação de contaminação de seu relato pelo seu estado emocional, assim como pela proximidade com a “demência” do pai: “À primeira pessoa da narração pode corresponder o eu – não do autor, e sim de um relato [...] que se vem contagiando com a demência do pai” (RÓNAI, 2016, p. 21-22).

Refletindo as especificidades desse narrador, é possível questionar em que medida o filho é consciente de si próprio. Não há no texto uma marcação de registro literário em um posicionamento de que “eu sou o escritor”. No entanto, a proposta de caso/retrato/anamnese em si carrega a consciência da narração e de um interlocutor. Retomando o título do livro em que está contido o conto, verificamos no termo “estórias” (*Primeiras estórias*) a oralidade própria do narrador primordial – apesar do termo já não carregar o mesmo caráter ficcional que possuía no contexto de concepção do livro pelo autor. É esse aspecto que torna ainda mais complexa a engenharia desta narração que vai muito além de uma delimitação do ponto de vista da narrativa.

Ainda às voltas com o texto de Booth, observamos no conto pouca dramatização, o que não descaracteriza o narrador como dramatizado, já que ele “atua” dentro do que narra. Como nos diz Booth, mesmo “o narrador mais reticente é, em certa medida, dramatizado, logo que se refere a si próprio como ‘eu’[...]” (BOOTH, 1980, p. 168). O narrador nos oferece os acontecimentos com pouquíssimos diálogos, estes – assim como tudo que nos chega – recordados pela voz do narrador/filho. Verificamos um excedente do “contar” comparado a um possível “mostrar”. Isso é evidente em uma história que resgata o narrador mais essencial no seu modo mais próximo da oralidade (BENJAMIN, 1987). O aspecto testemunhal do conto contribui para nos aproximar do narrador o que lhe atribui certa simpatia. Apesar de centralizar o que narra na figura do pai e compartilhar testemunhos alheios, é possível acessar muitos detalhes sobre o filho a partir de sua narrativa. Isso se deve, principalmente, pela relação de espelho entre os dois. Atravessamos o conto entre a ausência do pai e as “emoções espelho” que se manifestam no filho. Nesse sentido, Booth (1980, p. 290) reitera que “Enquanto aquilo que o personagem pensa e sente puder ser tomado diretamente como indício fidedigno das circunstâncias a que está face, o leitor pode experimentar com ele essas circunstâncias com mais intensidade, devido a seu isolamento moral.” Por essa perspectiva ficamos diante de um narrador fidedigno que

cativa nossa simpatia no isolamento que ele habita e para o qual nos convoca. Um isolamento que é construído pela narrativa, semelhanças entre o que conta (filho) e aquele que é “contado” (pai).

Um outro elemento central na narrativa e que questiona a fidedignidade do narrador/filho é quando ele se refere ao aspecto “sobrenatural” do texto – um relato incorpóreo. O que o filho nos conta é minimamente estranho e, justamente por isso, este narrador necessita de nossa confiança. Todo texto construído sob a atmosfera de estranhamento exige um narrador assim. O que é insólito no conto parte de um evento muito singular e ganha, pouco a pouco, camadas sobrenaturais. Por esse motivo, o consciente isolado (BOOTH, 1980) desse filho narrador é o mais propício para construir a confiança e propor o sobrenatural no texto.

Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: **da parte de além**. (ROSA, 2016, p. 71, grifo nosso).

Alguns podem elencar a possibilidade de não encontrar nada evidentemente sobrenatural no texto além da insustentabilidade de sobrevivência do indivíduo no meio de um rio por anos. Ou ainda, é possível apontar nas emoções do narrador, conforme o trecho acima denota, que podem ser interpretadas como a impressão do sobrenatural, enfatizada pela inserção do verbo “pareceu” que este emprega. Esta é justamente a delicadeza e complexidade da narração que Rosa nos traz. Ficamos envolvidos em uma narrativa afirmativamente sincera e que deseja validar constantemente seus limites. Como mencionamos, a narrativa tem como foco um evento minimamente estranho e espectral, uma partida para um não lugar que dialoga com a ausência e a morte. “Eu fiquei aqui, de **resto**. Eu nunca podia querer casar. Eu **permaneci**, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio ermo – sem dar razão de seu feito” (ROSA, 2016, p. 70, grifo nosso). Quem nos conta tem consciência de um papel de interlocutor, mas, principalmente, é alguém que depende dessa narrativa para dar sentido ao que vive e o que é.

### 2.1.2 O narrador traçado e colorido

Torna-se indispensável refletirmos sobre o ponto de vista, ou ainda, o lugar do narrador dentro das imagens/ilustrações contidas na HQ<sup>31</sup> de Mutarelli. Apesar da obra ser uma combinação de texto verbal e pictórico, podemos observar efeitos isolados em cada expressão, na interação e contradição das linguagens. Apesar de termos um capítulo, mais adiante, dedicado à reflexão das imagens vamos, agora, atentar para a questão do foco narrativo conforme aparece na leitura das ilustrações. De acordo com Maria Nikolajeva e Carole Scott:

Enquanto os textos verbais podem não ter foco (o que se costuma chamar de “perspectiva onisciente, onipresente”), ter foco externo (acompanhando o ponto de vista literal de um só personagem; “perspectiva objetiva”) ou foco interno (penetrando os pensamentos e sentimentos do personagem; “perspectiva introspectiva”), por motivos óbvios, as imagens carecem da possibilidade de foco interno, pelo menos em um sentido direto – os sentimentos do personagem podem ser naturalmente transmitidos por expressão facial, posição na página, tom, cor e outros recursos gráficos. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 157).

Como as autoras demonstram, determinar o foco narrativo na ilustração é uma delimitação frágil. Questão que exige empenho de nossa leitura de imagens e recorre, muitas vezes, ao apoio do texto verbal. Adentrar na mente de um personagem (seus pensamentos) exclusivamente pelas imagens é, principalmente, um trabalho que difere de um texto verbal, no qual o narrador expressa seus pensamentos de modo direto. Podemos nos ver acometidos pela impressão de nada escutar dos verdadeiros pensamentos do personagem traçado diante de nossos olhos. No entanto, precisamos questionar essa perspectiva sobre a expressão na imagem, pois, assim como o texto verbal, as imagens exigem um aprendizado. Ilustrações e outras expressões imagéticas costumam permitir uma interpretação bem mais ampla do que uma primeira vista nos indica. O trabalho de Nikolajeva e Scott (2011), sobre o livro ilustrado, aborda diferentes experiências de ponto de vista nas imagens. Mais essencialmente, considera que em “um livro ilustrado talvez devêssemos tratar as palavras como se transmitissem *primordialmente* a voz narrativa, e as

---

<sup>31</sup> Aqui nomeamos o livro de Mutarelli como HQ (História em quadrinhos) que é o que consta em sua ficha catalográfica. No entanto, discutiremos no Capítulo 3 “Imagem, semelhança e além” as características do livro que se localizam na fronteira entre a HQ e o livro ilustrado.

imagens, *primordialmente* o ponto de vista” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 155, grifo do autor). O texto verbal, habitualmente, contribui para indicar o ponto de vista e foco narrativo dos personagens nas ilustrações. Corriqueiramente olhamos para imagens e, desta forma, elas são apresentadas de uma posição onisciente, ou ainda, heterodiegética. As imagens são “mostradas” de um lugar comumente externo e próximo ao leitor.

Com as imagens, podemos falar de perspectiva em um sentido literal: como leitores/espectadores, vemos a ilustração de um ponto de vista fixo, que nos é imposto pelo artista. Ainda que pelo movimento do olho possamos “ler” a imagem da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda ou em um padrão circular, o ponto de vista básico não é alterado. Entretanto, ele pode mudar em uma sequência de ilustrações, tanto em direção como em distância (zoom). (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 155).

Mesmo, muitas vezes, aprisionada ao “mostrar”, a ilustração pode sim construir diferentes pontos de vista e simular mudanças de protagonismo, ou mesmo múltiplas narrativas, no decorrer das imagens. Ela pode contradizer o texto verbal e transmitir ironia a partir da relação que constrói com as palavras, “[...] mostrando-nos algo diferente do que o verbal diz e revelando o narrador como ingênuo ou mentiroso deliberado” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 158). Um exemplo interessante e simples desse contraponto aparece no livro ilustrado *Nunca acontece nada na minha rua* (RASKIN, 2018). Nele, o “narrador” é caracterizado pelo personagem/protagonista Luis Rodolfo que permanece na mesma posição em todas as ilustrações. Ele reclama – de “dentro” do texto verbal e no virar das páginas – que nada acontece em sua rua. Durante a leitura observamos nas imagens pequenas aventuras que ocorrem ao redor do personagem: uma bruxa aparece na janela de uma das casas, uma casa pega fogo, um ladrão se esconde da polícia, e assim por diante (FIGURA 7). Tudo acontece exclusivamente no texto visual e não é percebido pelo narrador. Podemos, a partir deste exemplo, considerar múltiplas perspectivas e agentes da ação nas ilustrações. Há pequenas narrativas paralelas com seus próprios protagonistas para além do centro narrativo do protagonista Luis Rodolfo.

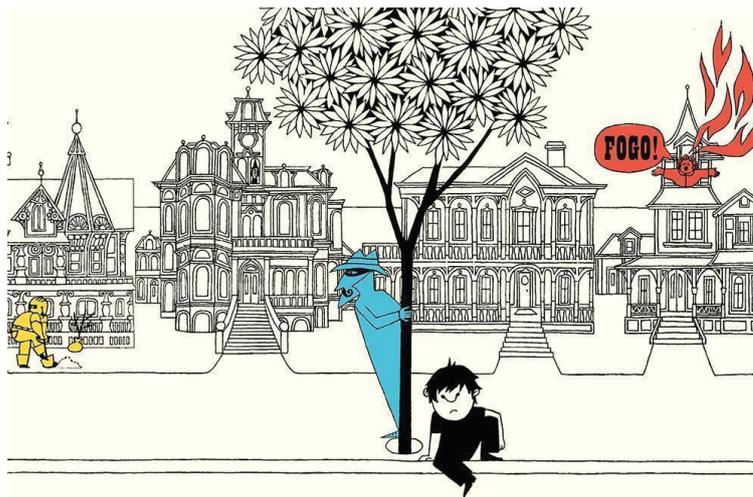


Figura 7 - Página de *Nunca acontece nada na minha rua*. Fonte: RASKIN, 2018, p. 10, 11.

Em outras situações e livros podemos observar o personagem em posição/localização de destaque dentro da composição, o que contribui para determinar que a história é acompanhada pela perspectiva desse personagem. Mesmo assim, esse personagem está contido na ação e é “narrado”.

[...] um personagem que olha diretamente da ilustração para o leitor/espectador pode ser apreendido como um narrador visual “intruso” [...]. Ao colocar os personagens abaixo do nível do olhar do espectador, a ilustração cria um sentido de posição narrativa superior [...]. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.157).

Percebemos, portanto, que quando o personagem olha diretamente para o leitor ocorre uma interação diversa não apenas de ponto de vista, mas de leitura desse personagem. É uma forma de “intrusão” do personagem na realidade do leitor, uma intimação – simula uma quebra da “parede” ficcional que separa ficção e realidade. O que observamos na fala das autoras Nikolajeva e Scott (2011), é um ponto de vista diverso, onde o personagem se vê observado, ele se põe no centro da narração. No mesmo sentido, Giorgio Agamben (1996) nos fala sobre o olhar inquisidor presente nas “imagens que nos olham”, que exigem uma permanência e um reconhecimento, também um determinado protagonismo. O que Agamben propõe para a discussão surge no exemplo do retrato fotográfico, mas ecoa na discussão sobre as ilustrações propostas aqui.

Para diversos autores que se dedicam ao estudo da imagem, entre eles Jacques Aumont (2002), nosso olhar se detém em um objeto sobre alguns pontos determinados enquanto ignora outros. Todo olhar é seletivo e depende,

em certa medida, da “intenção” do espectador. Conceitos de composição, como o do ponto áureo<sup>32</sup> ou ainda dos terços, oferecem algumas pistas de pontos privilegiados para o olhar na composição de uma imagem. De maneira geral e segundo Cristina Biazetto (2008), adentramos uma imagem de maneira semelhante à leitura de signos verbais no Ocidente: do lado esquerdo ao direito e de cima a baixo. Porém, isso não limita outras possibilidades de “acesso”, uma vez que uma ilustração não indica um sentido por onde seguir, todos os elementos são “entradas” para ela e podem parecer, à primeira vista, conter a mesma relevância. Talvez a forma mais fácil de apontar uma posição de destaque e de foco em uma ilustração seja apontá-lo em um exemplo (FIGURA 8).

No livro de Maurice Sendak, *Onde vivem os monstros* (2009), ao se percorrer as imagens/ilustrações, notamos que o protagonista se mantém quase que exatamente no mesmo espaço em relação ao restante da composição. Este exemplo denota a relevância do personagem dentro da história. No livro o personagem Max é quem edifica este mundo, “orquestra” sua expansão, por isso tem uma posição privilegiada no livro, reforçando sua figura como protagonista/criador do universo.

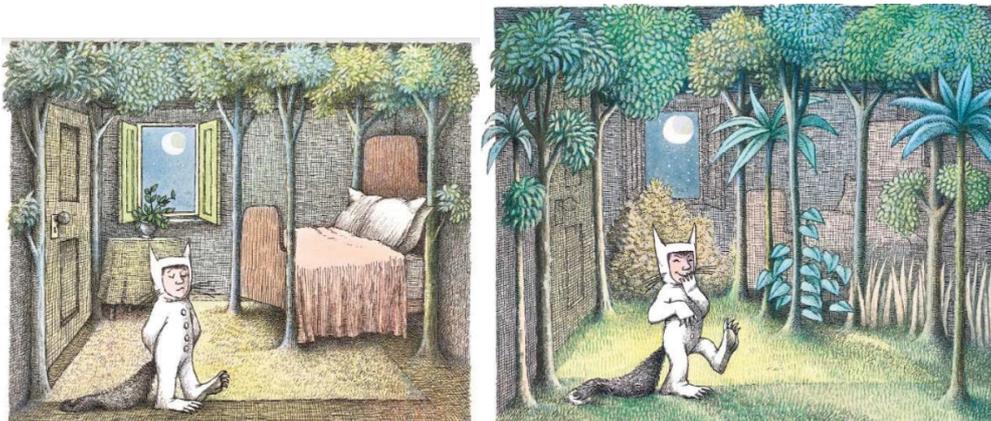


Figura 8 - Onde vivem os monstros. Fonte: SENDAK, 2009, p. 11, 12.

Sua perspectiva dos eventos é central e sua permanência no decorrer

<sup>32</sup> Nas teorias de composição, usadas muito também na fotografia, o ponto áureo é uma conjectura geométrica que aparece frequentemente na história da arte, onde determina um ponto de preferência da composição e do olhar (há um cálculo geométrico que acaba em uma espiral que determina este ponto). Há outras teorias de composição mais simples, como a “regra dos terços” que remete a divisão do espaço em três linhas verticais e duas linhas horizontais. Na interseção destas linhas estão pontos privilegiados da composição.

das páginas, quase limitada ao mesmo espaço enquanto tudo ao redor se amplia, reforça essa ideia. No texto verbal observamos em alguns momentos um outro narrador distante da ação e que faz julgamentos que divergem do que poderia caracterizar a perspectiva de Max; esse narrador é heterodiegético: “Quando Max saiu fazendo bagunça [...]” (SENDAK, 2009, p. 07). Mesmo assim, ainda ecoa o local de fala do protagonista como condutor da narrativa. Indo mais além, podemos verificar na posição regente de Max uma existência privilegiada na obra, o que reforça que tudo que nos é apresentado emana da imaginação e é criação do protagonista.

Apoiados nessas análises de ponto de vista na imagem podemos pensar, mesmo que primariamente, a respeito do narrador nas ilustrações do livro de Mutarelli, *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011). Dizemos “primariamente” pois nossa pretensão, neste momento, não é realizar uma análise de todas as imagens ou nos debruçarmos sobre a obra de forma esmiuçada. O que desejamos é elencar aspectos desse narrador/filho em primeira pessoa, sua relação com as imagens e, com isso, posteriormente, construir relações – caso seja possível – com o narrador rosiano de *A terceira margem do rio* (2016).

Antes de adentrar nas ilustrações em busca deste narrador é importante lembrar que o livro não é exclusivamente composto de textos pictóricos, mas sim narrado tanto por palavras quanto por imagens. No texto verbal já temos de início uma marcação determinada do narrador.

Apesar de tudo, é importante mencionar que não sou testemunha dessa história. Também devo dizer que eu não sou muito bom nisso. Você sabe, essa coisa de contar histórias. Mas alguém acreditou que essa história deveria ser contada e ponto. Então, vamos em frente. (MUTARELLI, 2011, p. 6).

Desta forma, deparamo-nos com um narrador testemunha que não se diz testemunha ocular dela, vai contá-la parcialmente a partir de outras pessoas e de “coisas” que estão ausentes – ausência e vazio são elementos importantes que pretendemos explorar posteriormente. Sobre o texto verbal, podemos considerar o narrador filho como pouco dramatizado (BOOTH, 1980), distante dos eventos e com um discurso alicerçado no testemunho. Esse aspecto testemunhal se apoia, principalmente, na constante validação do relato feito pelo filho e certa distância do que narra.

Este narrador/filho identifica-se como um narrador e reconhece sua fragilidade na ação narrativa. É um narrador consciente de si próprio e, como afirma Booth (1980), discute o ato de contar/narrar (recurso metalinguístico): [...] é importante mencionar que não sou testemunha dessa história [...]. Mas alguém acreditou que essa história deveria ser contada [...]” (MUTARELLI, 2011, p. 6). O filho também demonstra pouca onisciência, principalmente, nas limitações do que conhece e entende: “Parece que minha mãe se irritou com essa resposta e resolveu, ela mesma, ir buscar, se não me engano, limões-sicilianos” (MUTARELLI, 2011, p. 32). Apesar disso, em alguns pontos identificamos uma perspectiva moral deste narrador, além de uma narração que o coloca como personagem que se relaciona com os outros: “[...] eu não percebia meus pais como indivíduos. Você sabe, eram meus pais e eu os via como uma mesma coisa” (MUTARELLI, 2011, p. 10). O narrador age como se estivesse distante do que conta, no entanto, pouco a pouco o que narra desnuda algo de sua própria relação com o pai e seus sentimentos. O filho é um narrador pouco informado, sem onisciência, que preenche os vazios com lembranças para definir o pai e dar sentido ao que se narra. Ainda dentro das conjecturas de Booth (1980), esse narrador não deixa de ser digno de confiança, especialmente por demonstrar sua “fraqueza” como narrador. No decorrer do texto verbal observamos essa proposta, já estabelecida no princípio, ganhar força. Isso surge tanto na fragilidade do que este narrador tem conhecimento como na maneira que organiza o que se passou na narrativa.

Ainda quanto à análise de Booth (1980), podemos observar neste narrador uma proximidade com o autor implícito, no caso o “eu” Lourenço Mutarelli. Não é a primeira obra em que o autor implícito dialoga com seu pai ou protagoniza a figura paterna<sup>33</sup>. Com isso o autor implícito não apenas demonstra um elo com a realidade, mas com um imaginário amplo de referências que agregam novos sentidos ao texto. Quanto aos limites desse imaginário atrelado à memória, desenvolveremos o debate no Capítulo 4 “Imaginário meu, teu e o nosso pai”.

Quando direcionamos o olhar para as ilustrações, observamos outra

---

<sup>33</sup>“Meu pai é uma figura central na minha vida. Direta ou indiretamente, ele sempre fez parte do que escrevo. É um assunto que ainda não esgotei mas talvez esteja resolvendo, e a isso, talvez, se deva o fato de ele estar mais evidente em meus últimos livros” (MUTARELLI apud TRIGO, 2015).

forma narrativa, ora divergindo do texto verbal, reforçando-o, ou ainda, permitindo ampliar especulações sobre a voz narrativa. Dentro das imagens é difícil localizar a presença do filho. Conhecendo factualmente a “imagem” do autor (imagem da esquerda FIGURA 9), podemos considerar sua aparição (mais efetivamente) em apenas uma das ilustrações (imagem da direita FIGURA 9). Ali estaria o filho em primeiro plano – é possível observar uma semelhança clara com o próprio Lourenço Mutarelli – sendo observado pelo pai que está localizado no lado esquerdo do desenho.

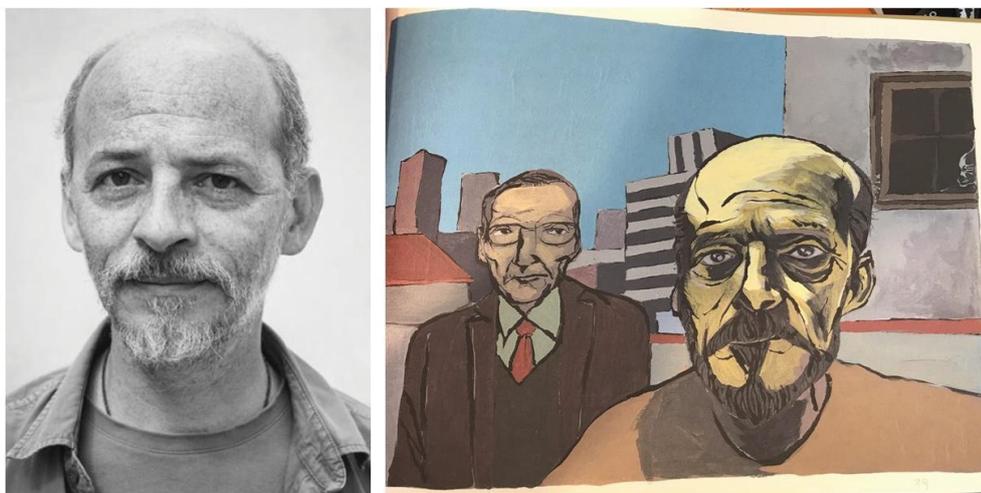


Figura 9 – Retrato do autor e Ilustração que remete ao pai e ao filho. Fonte: Site Companhia das Letras <sup>34</sup>; MUTARELLI, 2011, p. 39<sup>35</sup>.

O pai aparece em grande parte das ilustrações do livro, normalmente, no lado esquerdo da composição da cena representada. A posição privilegiada do personagem remonta ao que mencionamos quanto a Max, em *Onde vivem os monstros* (2009). O espaço destinado ao pai reforça seu espaço de protagonista desse relato mesmo que esteja silenciado em grande parte da narração direta – no texto verbal. Sua fala direta surge na repetição de uma mesma oração dentro de um balão de fala, como aparece na Figura 10.

<sup>34</sup> Foto extraída do site da Companhia das letras. Fonte: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02564>. Acesso: Mai, 2020.

<sup>35</sup> O livro *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* não possui paginação, a indicação com o número da página é uma determinação nossa que começa a partir da folha de rosto com o título.

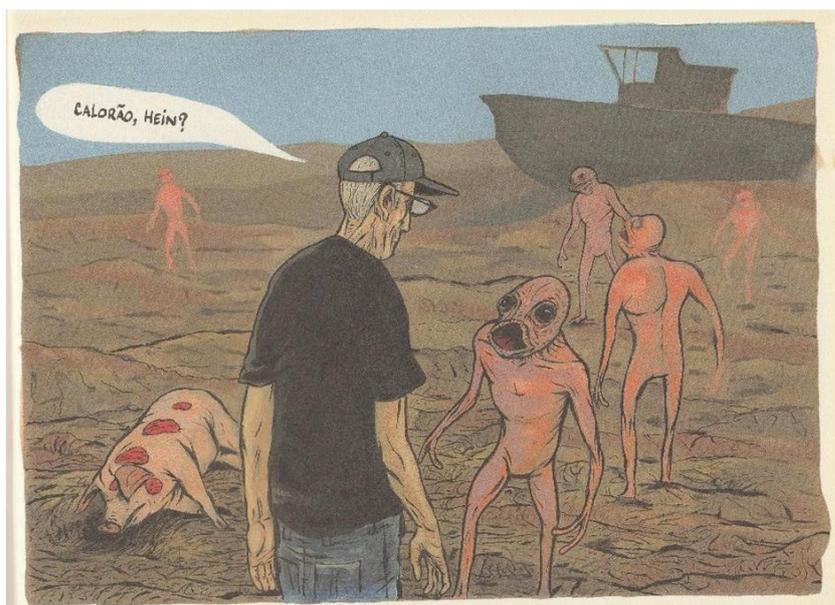


Figura 10 - Encontro extraterrestre. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 85.

Como já foi mencionado, adentramos todo tipo de texto pelo lado esquerdo e de cima para baixo (no padrão de leitura ocidental). É a partir da direita, no que está por vir, que chega o novo, a aventura e o estranho da história (LINDEN, 2011). Por isso o protagonista “entra” na ação pela esquerda para encarar a aventura que chega pelo lado direito da imagem/ilustração. É neste sentido que, mesmo com imagens desconexas e com um grande volume de ilustrações/retratos (FIGURA 10), identificamos o pai como protagonista e condutor de uma subnarrativa contida nas imagens. Este é um aspecto interessante e complexo, pois o filho não vivenciou o encontro do pai com o ET e seu pai não está vivo para que possa confirmar a história do filho. No entanto, as imagens constroem uma possível narrativa desse encontro, cheia de silêncios do próprio pai e preenchida por um imaginário ancorado no que “poderia ser”.

O pai é um protagonista que encara seu leitor/espectador e busca manter-se vivo na materialidade do texto, independente dos vazios da narração verbal cheia de traços de esquecimento do filho. O pai não tem controle de sua própria história, está à mercê de seu narrador. Desta forma, o pai surge como espectro (fantasma) do material lembrado do filho. O pai, assim, é uma projeção do filho narrador e existe, centralmente, dentro das imagens, mas não as narra. Ele (pai) é o narrado e, em certa medida, também um narrador

intruso. Essa é uma possibilidade a ser considerada por causa de seu olhar incisivo, que convoca à narrativa.

Algumas ilustrações parecem funcionar como “comentário” ou “sumário” (BOOTH, 1980), ao representar fatos, cenários e contextos. Observamos isso nas imagens do pai e do tio pescando, ou no caminhão acidentado que causou a morte da mãe, por exemplo. Já nos retratos “compulsivos” do pai encontramos outra coisa, não são imagens como quadros, ali há a busca constante de dar espaço para o pai, invocar seu fantasma, insistir na repetição sempre com diferença desse rosto para lhe atribuir uma determinada “voz” narrativa. Uma voz própria que só existe enquanto imagem. Agora, atentos as “vozes” que reverberam desses dois textos individualmente, pretendemos cruzá-los e refletir um pouco sobre suas diferenças e confluências.

### 2.1.3 Duas vozes

Com base no que discutimos, podemos discorrer sobre algumas relações entre os narradores nos dois textos. É evidente que o suporte de cada texto interfere na percepção que temos sobre os narradores. No conto de Rosa o texto verbal delimita o narrador na figura do filho e é através dele, atravessando sua identidade, que alcançamos o pai. No livro de Mutarelli podemos, da mesma forma, encontrar a narração do filho. No entanto, as ilustrações nos permitem alcançar algo do pai que escapa das limitações do texto verbal e do “factual” que o filho intenta no seu relato.

Quando retomamos as definições que elencamos os pontos de vista dos narradores, encontramos os dois filhos dentro de um arcabouço do narrador-testemunha com aspectos do narrador-personagem (FRIEDMAN, 2002). Ambos incorporam um consciente isolado e pouco dramatizado<sup>36</sup> (BOOTH, 1980). Mesmo dadas as similaridades, é certo que no conto de Rosa esse filho

---

<sup>36</sup> Booth (1980) possui um tópico destinado a tratar de narradores dramatizados e não dramatizados. Sobre eles, “As diferenças talvez mais importantes do efeito narrativo dependem do fato de o narrador ser, ou não, dramatizado individualmente [...]” (p. 167). O que Booth nos diz é que um narrador pouco dramatizado narra a partir de uma determinada impessoalidade, trazendo pouco de seu “eu” para a cena. Ele está atento aos outros. Nesse sentido, há evidentemente níveis de dramatização para o narrador, oscilando entre mais ou menos dramatizado em relação ao que propõe contar. Booth comenta como na tragédia esse “narrador não dramatizado” pode surgir no coro.

narrador está mais desnudo, expõe muito mais dele mesmo e narra o pai de dentro de si. No texto rosiano o filho expõe suas emoções e elas dão corporeidade ao pai. Já em Mutarelli esse espaço emocional foi designado, em grande medida, para as ilustrações, precisamos escavá-las para encontrar o que sente esse filho narrador.

Sobre o narrador de Mutarelli, esse filho é caracterizado já no início como um narrador testemunha que pouco interfere e, até mesmo, sabe sobre o que se passou. No entanto, a história ganha outras camadas e possibilidades de leituras quanto ao narrador à medida que a narrativa avança. O livro conta sobre o pai que encontrou o ET, mas não deixa de narrar sobre o pai concebido a partir do filho que lembra. Desta perspectiva a leitura é nova, pois compreende a relação do filho com o pai a partir do momento em que este se afasta do “real” até sua degradação, exílio/asilo e morte. O filho não fica tão distante como prometia a princípio e o que temos do pai é parte do que o filho constrói desse pai entre esquecimentos, culpa, lembranças e seu imaginário/repertório pessoal. Mesmo com as possibilidades de que a ilustração parece registrar a imagem correta, exata, do pai, vemos ali distorções próprias do vazio que dialogam com o esquecimento e com a perspectiva falha do narrador.

No conto de Guimarães Rosa encontramos o filho narrando de um ponto de vista semelhante ao texto de Mutarelli. No entanto, no conto rosiano, nos deparamos com um narrador por excelência, em forte diálogo com o que menciona Benjamin (1994) quando trata do narrador de Leskov. Esse filho narrador preso na margem está mergulhado no que narra até o pescoço e é atravessado pela narração incorporada de memórias. Pensar a memória, em si, – especialmente como argila do texto ficcional – contribui para avançar na reflexão sobre o pai e vislumbrar como sua imagem emana do conto.

Dar forma, construir essa imagem do pai, depende desses modos de narrar. Depende do lugar que estes filhos escolheram para olhar para o pai, de que ângulo eles olham. Booth (1980) nos ajuda a compreender essa questão, pois percebemos esses narradores carregados de intenções, com um propósito determinado quanto ao tipo de pai que desejam moldar. Essa escolha interfere no que é possível ver desse pai, o que se vê e o que se oculta. Conforme o que discutiremos sobre as limitações desse “narrador filho personagem”, não

poderemos alcançar os contornos exatos desses pais. Essa limitação está marcada pela própria ausência, o vazio próprio do que é esquecido. A partir disso, seguiremos para explorar o papel da memória na composição dessas narrativas paternas.

## 2.2 MEMÓRIA

[existe uma contradição] em procurar a realidade nos quadros da memória, aos quais sempre faltaria o encanto que lhes advém da própria memória e do fato de não serem percebidos pelos sentidos. A realidade que eu conhecera já não existia. [...] Os lugares que conhecemos não pertencem sequer ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade. [...] a recordação de uma certa imagem não é mais que a saudade de um determinado instante; e as casas, os caminhos, as avenidas, infelizmente são fugitivos como os anos. (PROUST, 2016, p. 350).

Quando estudamos a literatura e a memória em conjunto é inevitável referenciar, mesmo que brevemente, a extensa obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (2016). Nela encontramos a memória como matéria da experiência, extensão e prolongamento daquilo que foi vivido. Walter Benjamin (1987), como muitos outros, dedicou atenção à obra de Proust. Ao falar sobre o trabalho de Proust, Benjamin (1987) nos oferece preciosas reflexões sobre a memória, especialmente sobre a relação visceral e entrelaçada entre lembrar e esquecer; ou, ainda, quanto a própria infinitude do recordado.

Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós [...]. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. (BENJAMIN, 1987, p. 37).

No trecho mencionado acima, Benjamin destaca aspectos essenciais para a reflexão da memória em si: o vivido, o esquecido, o lembrado/recordado e o tempo. Cada um deles ocupa um lugar importante no que efetivamente recordamos – ou toma corpo na consciência. A forma que esses elementos se articulam em um texto literário demonstra os procedimentos próprios e intrínsecos ao que chamaremos aqui de “texto de memória”. É notável como o material esquecido é parte essencial para determinar um discurso que faz uso da memória para tomar forma. É nosso interesse olhar atentamente para esse

discurso da memória, conteúdo que se desenvolve na ação de Rosa e Mutarelli quando recorrem a novas possibilidades imaginárias para constituir essas reminiscências. Fica evidente, ao olhar para os nossos objetos de estudo, como a questão da memória é a primeira a emergir de sua materialidade. Por isso consideramos indispensável discorrer sobre esse processo tão essencial da nossa relação com o mundo: a ação de recordar.

É evidente que não cabe nesse momento discorrer sobre todos os aspectos que envolvem a memória em nosso cotidiano. Isso nos levaria por longos caminhos: da reflexão filosófica a processos fisiológicos e adaptativos do nosso cérebro para compreender a “captação” do passado. O que nos interessa, especialmente, é debater como o discurso dispõe desse processo recordatório para sua realização e, especialmente, como a imagem do pai emana desse tipo de discurso.

Como já afirmamos, muitos são os caminhos teóricos possíveis para discutir a memória, alguns se mostraram conflituosos e nos mergulharam em um emaranhado de vozes. Concentrando nossa atenção em nosso objeto de estudo, priorizamos nossas reflexões no estudo de Aleida Assmann, *Espaços da recordação* (2011), que constrói e costura diversas pontas soltas da reflexão sobre a memória. Ela dedica especial atenção para a memória enquanto sua “corporificação” no espaço. Dentre os conceitos de memória que apresenta, a autora abre uma discussão sobre o diálogo entre a memória e a história, no qual alguns autores construíram dicotomias que já estão superadas, que atribuíam à história um caráter estável, de armazenamento e cumulativo. Já a memória – dentro dessa discussão dicotômica – comportaria características mais voláteis, estaria sempre em construção e relacionada com uma forma de memória “funcional”, viva no processo de recordação dos indivíduos. Essas caracterizações da memória e história alimentam a discussão sobre o tema, mas foram consideradas falhas na ciência histórica, especialmente com a necessidade de haver um maior entrelaçamento de uma “memória viva” e individual dentro do fazer histórico. Dessa forma, podemos observar a memória como um conteúdo amplo que contempla mais do que diverge daquilo que chamamos de história.

Dentro da memória é que Assmann (2011) discute suas formas e conteúdo. Uma distinção que auxilia a expandir a reflexão sobre a memória é a

relação entre as formas de memórias que são chamadas de “memória cumulativa” e “memória funcional”. Como uma figura de fundo, esses modos de abordar a memória contribuem para pensarmos nossa relação com o processo de recordar.

A memória funcional é seletiva e atualiza apenas um fragmento do conteúdo possível da recordação. [...] A memória cumulativa, em face disso, é a “massa amorfa”, aquele pátio de lembranças inutilizadas, não amalgamadas, que circunda a memória funcional. [...] Essa memória (em parte não consciente, em parte consciente) não constitui, portanto, o oposto da memória funcional, mas antes seu plano de fundo, em segundo plano. [...] Nessa relação referencial entre proscênio e pano de fundo está contida a possibilidade de que a memória consciente possa transformar-se, de que se possam dissolver e compor as configurações, de que elementos atuais se tornem desimportantes, elementos latentes venham à tona e estabeleçam novas relações. A estrutura profunda da memória, com seu trânsito interno entre elementos presentificados e não presentificados, é a condição de possibilidades da mudança e da renovação na estrutura da consciência, que sem o pano de fundo daquelas provisões amorfas acabaria por estagnar. (ASSMANN, 2011, p. 148-149).

O trânsito entre “memória cumulativa” e “memória funcional” indica um aspecto essencial sobre o estudo e delimitações sobre a memória: ela é, em si, um processo, um movimento. Estamos em constante diálogo com lembranças adormecidas que podem se presentificar. Essa memória, enquanto forma de ação, é o que podemos chamar recordação. A recordação, dessa forma, se constitui “como procedimento presente e imediato de fixação e evocação de conteúdos específicos” (ASSMANN, 2011, p. 163). Dessa forma, compreendemos a recordação, ou mesmo ação de lembrar, como esse ato de trazer um conteúdo para o presente e que perpassa um determinado tempo, sofrendo dele transformações.

A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. [...] O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo. No que diz respeito à psicomotricidade da recordação, esquecimento e recordação estão indissociavelmente intrincados. [...] o esquecimento é oponente do armazenamento, mas cúmplice da recordação. (ASSMANN, 2011, p. 33-34).

Por esse prisma apontado por Assmann, percebemos que outro aspecto indispensável à recordação é o esquecimento, bem colocado como “cúmplice”

da recordação. É no cruzamento entre o lembrando e o esquecido que emerge a recordação, como ela se constitui. Assim sendo, podemos retomar o trecho trazido no início do capítulo de Proust, o qual destaca a irrealidade dos “quadros da memória”, que não existem mais, que precisam ser recriados. O lembrar é ação que transmuta o material da memória em narrativa, atualiza este conteúdo. É ele, essencialmente, promessa enquanto não se efetiva no presente/presença. Dessa forma, o passado não existiria, já que para ser retomado se “presentifica” e o futuro é uma promessa de atualização. A recordação é o lembrado e o esquecido contaminado pelo tempo. O esquecimento também participa da memória enquanto “pátio de lembranças inutilizadas, não amalgamadas, que circunda a memória funcional” (ASSMANN, 2011, p. 148). O que observamos é a recordação como processo que traz ao presente algo da memória, algo que vem ventilado por esquecimentos e pela interferência do presente, desse tempo que envolve aquele que lembra em um determinado momento.

Outro exemplo especialmente rico que aborda e incorpora a memória como discurso é o conto *Funes, o memorioso* de Jorge Luís Borges (2007, p. 105-107):

Disse-me: Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo [...] Funes não apenas recordava cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado [...]. Pensou que na hora da morte ainda não teria acabado de classificar todas as lembranças da infância.

Na literatura de Borges identificamos essa “memória doente/memória extrema”, especialmente no conto mencionado, no qual o personagem é sufocado pela intensidade das lembranças, perdido em detalhes de tudo que passou e impossibilitado de agir pelo peso de incluir novos elementos a uma memória tão saturada. Ali, encontramos o personagem entregue a um lugar fora da realidade pragmática, em um reino de sonho. O tipo de lembrança/memória que surge no texto de Borges é maravilhoso e estranho. Trata-se de uma rememoração tão intensa que imobiliza o personagem Funes e o aprisiona dentro de detalhes impossíveis do que viveu. O que o personagem de Borges experimenta é essa inundação de lembranças inúteis, não selecionadas, aspecto que se relaciona com a ideia de “memória

cumulativa inabitada” de Assmann (2011). Essa forma de memória discorre sobre aspectos da escrita, como antiga promessa armazenadora, e questiona a própria ciência histórica. A exploração exaustiva da memória em Borges<sup>37</sup> aparece também em outro célebre conto seu *A biblioteca de Babel* (2007). Na biblioteca de Borges (2007) vislumbramos o arquivo/texto como suplemento dessa memória, no entanto, levado ao extremo da possibilidade e encarnando a eternidade que o acesso a uma “memória plena” permitiria. As “impossibilidades transmutadas em possíveis” de Borges dialogam com o que seria de nós se “acessássemos” completamente tudo que já se passou ou tudo que deixou algum vestígio, o que ocorreria com alguém proibido de esquecer.

Dentro dos estudos de Assmann (2011) o esquecimento surge nessa relação com a “memória armazenadora inabitada”, também mencionado pela autora nos estudos de F. G. Junger como “esquecimento retentor”. Ou seja, o esquecimento é tudo que não alcançou a presentificação, não foi “resgatado” pela recordação (essa como uma ação ativa). O esquecimento se relaciona com metáforas como a do sótão: acreditamos que o que se passou está lá, mas não temos consciência “do quê”. Dessa forma, o que vemos nos textos de Borges é mais sobre o esquecimento corporificado do que um tipo de recordação.

Por meio dessas reflexões observamos a memória muito além de sua atuação no senso comum, ou mesmo em alguns conceitos científicos que a identificariam como um depósito do passado que pode ser consultado a todo momento. Damo-nos conta que a memória é, especialmente, um lugar em que reina o esquecimento: como uma promessa de nosso inconsciente de que guarda tudo que não tomou forma na linguagem, no presente, na fala, ou seja, não se tornou narrativa. Esse material pode surgir em nossos sonhos e ali tomaria como forma o mais próximo possível de algo vivo e puro. No entanto, como nos diz muito bem Zelina Beato (2014), quando buscamos narrar um sonho já o traduzimos, e sua linguagem – seu texto de origem – perde sempre

---

<sup>37</sup> O intrincado e atraente modo de tratar a memória nos seus textos nos remete a uma citação de Juan José Saer (2009) sobre Borges – ao discutir a própria ficção – que pode contribuir para enriquecer o olhar sobre esse autor: “Borges [...] não reivindica nem o falso nem o verdadeiro enquanto opostos que se excluem, mas sim como conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da ficção. Se intitula *Ficções* um de seus livros fundamentais, não o faz com o fim de exaltar o falso às custas do verdadeiro, senão para sugerir que a ficção é o meio mais apropriado para tratar suas relações complexas” (SAER, 2009, p. 3).

algo de sua essência. Assim, vemos o encadeamento entre lembrar e esquecer enquanto um processo que é mediado pelo tempo e afetado por ele. Esse modo de recordar, ativo, envolve a reflexão, a seleção e a transformação do lembrado a serviço do presente (ASSMANN, 2011).

Perseguindo o que propomos desde o início, vamos observar diferentes aspectos do que chamamos de “texto de memória” nas obras de Guimarães Rosa e Lourenço Mutarelli<sup>38</sup>. A escolha de nossos objetos está intrinsecamente relacionada com a memória. Mesmo um olhar superficial sobre os textos, especialmente sobre os narradores, denota que ambos fundamentam a narrativa sobre a ação de recordar e que cada narrativa transcorre e se enlaça entre o lembrar e o esquecer. Tanto o texto de Rosa como o de Mutarelli apresentam esse narrador filho construindo a imagem do pai a partir da recordação. A ação de lembrar se projeta na narrativa com seus diversos conteúdos, todos presentes no processo recordatório: o caminho tortuoso, com idas e vindas, os vazios do esquecimento e os sobressaltos da lembrança.

No conto de Rosa torna-se evidente as menções à memória como fonte do que é narrado, tanto para dar credibilidade ao que é dito, demonstrar o testemunho, dar ideia de passagem de tempo, como para reforçar as brechas do esquecimento.

Do que eu mesmo me **alembro** [...] Nossa casa, **no tempo**, ainda era mais próxima do rio [...] E **esquecer** não posso, do dia em que a canoa ficou pronta [...] para se despertar de novo, de repente, com a **memória**, no passo de outros sobressaltos. [...] A gente **imaginava nele**, quando se comia uma comida gostosa [...] Sendo que, se ele não se **lembrava** mais [...] assunto que **jogava para trás meus pensamentos**. [...] Os **tempos mudavam**, no devagar depressa dos tempos [...] me diz **que disseram** [...] pois agora me **entrelembro**. (ROSA, 2016, p. 67-71, grifo nosso).

As marcações do texto relativas à memória ajudam a salientar a característica do conto, ancorado em um processo recordatório que permanece em trânsito, trazendo para o presente os elementos do passado recordado. Pela variedade rica de concepções narrativas que Rosa emprega para tratar da memória do filho sobre o pai, encontramos diferentes expressões e “compartimentos” do fazer memorioso. Pois o que chamamos de um “texto de

---

<sup>38</sup> Lembramos que sempre que mencionarmos os objetos de estudo da tese nos referimos ao conto *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa e o livro *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, de Lourenço Mutarelli.

memória” depende do retorno, do tempo, da ação de lembrar, do relato de outros e do esquecimento. Ali encontramos todos esses aspectos, costurados por Rosa. Além destes é importante salientar o papel do imaginário para enredar todas essas características e presentificar o que se diz como recordado na composição do conto diante de nós.

Não há, evidentemente, nenhuma menção “empobrecida” ou repetitiva remetendo ao ato de lembrar no texto, o que apenas reforça o domínio e poder criativo de Rosa. Vemos uma deformação, ou melhor, transformação da linguagem para remeter a um tipo de falar, um falar popular, como em “alembro”. A palavra “entrelembro” nos coloca diante de uma outra imagem para a lembrança, alocada em um não-lugar, entre lembrar e não lembrar, um quase esquecer que dá outra dimensão ao que é dito.

Suas páginas porejam modismos e fórmulas que estamos habituados a ouvir na boca de pessoas do povo e que, em seu frusto vigor, dão à fala popular sabor e energia deliciosos [...]. A predileção do autor por fórmulas populares de uso geral não o impede de se deleitar com insólitas locuções individuais nem de inventar outras que, golpeando em cheio o leitor, lhe possam inculcar uma percepção nova. (RÓNAL, 2016, p. 26-27).

São “insólitas locuções” que permitem uma nova percepção e experiência do texto. Quando nos oferece a frase “jogava para trás meus pensamentos”, nos vemos diante de alguns dos aspectos mais inventivos de sua escrita. Não poderia apenas dizer algo como “volto ao passado” ou “sou atirado para as lembranças do passado”. São os pensamentos que são jogados para trás, deformando e remodelando o sentido, o que demonstra o inverso da ideia de trazer a lembrança ao presente, ao contrário, o personagem é que retorna para o espaço da memória. Dessa forma, Rosa constrói uma relação constante com o lembrar, mas sem redundância, passando por uma experiência de recordação. Não é a simples evocação da lembrança do pai, mas, sim, a possibilidade de estar de volta, ver-se raptado por essas lembranças. Podemos verificar que aparecem outras formas de referenciar a memória no texto como, por exemplo, o trecho em que a lembrança do pai é indicada como “A gente imaginava nele [...]” (ROSA, 2016, p. 70). Nesse trecho, vemos a recordação do pai junto da ação de pensar o pai, o que indica uma construção virtual dele.

O processo executado por Rosa na manufatura do conto perpassa uma

“memória funcional” que seleciona e atualiza parte do que é lembrado para servir ao presente (ASSMANN, 2011). Por outro lado, encontramos reverberações do que não é “convocado” para o presente, mas surge quase que de súbito, como se a imagem do pai assombrasse o filho e ressurgisse, por vezes, sem ser invocada. Um tipo de lembrança que ascende ao texto e leva o filho narrador para um outro lugar, ao encontro com esse pai, algo que parece capturá-lo de repente.

Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, **era só para se despertar de novo, de repente**, com a memória, no passo de outros sobressaltos. (ROSA, 2016, p. 69, grifo nosso).

Essa imagem do pai que surge como “sobressalto” remete a “memória involuntária” tão marcante do texto de Proust, como também é descrita e discutida por Assmann e Benjamin. Essa outra face da memória aparenta navegar no sentido inverso, ou seja, não como um presente que busca o passado, mas sim como um passado que surpreende o presente. É evidente que o livro de Proust perpassa diferentes expressões da memória. Mesmo assim, um aspecto marcante do livro é o personagem acometido dessa memória involuntária, algo que transporta de surpresa o indivíduo, como um susto, uma assombração, levando-o para outro lugar e tempo. Ao retomar Proust, Assmann chama atenção para a distensão temporal que a memória provoca.

[...] a *mémoire involontaire* de Proust foi determinada a partir do modelo de memória da profundidade. [...] Um estímulo gustativo simples, desencadeado por uma colher de chá e um pedaço de torta amolecida, pode produzir de repente o contato com camadas escondidas da recordação. [...] O narrador supera aqui, por um momento, o estado de ser humano enquanto ente temporal, experimenta um momento de anamnese, uma apocatástase mística, um momento de suma, da presença plena, da restituição de todas as partes e membros roubados pelo tempo. [...] Proust descreveu de forma incomparável e brilhante a maneira pela qual quem recorda é ao mesmo tempo ativo e passivo. (ASSMANN, 2011, p. 175-176).

Conforme trazido pela autora, esse mergulho involuntário na profundidade da recordação liberta o personagem do tempo, modificando a dependência da memória desse agente. Uma pequena vivência transporta o indivíduo para esse lugar fora do tempo. A partir dessa lembrança, provocada pelo estímulo, sua jornada é ativada, desencadeando ambas as formas de

recordação: ativa e passiva. Dessa forma de memória involuntária participa muito o esquecimento, como Benjamin mesmo discute:

Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. [...] A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? (BENJAMIN, 1987, p. 37).

A questão que Benjamin coloca remete ao possível acesso ao material amorfo, subterrâneo que parece, muitas vezes, impossível de ser alcançado, mas que participa ativamente da “trama” que constitui o que é lembrado. O esquecimento da memória involuntária perdura como algo que escapa daquele “sótão” (ASSMANN, 2011) e aparece, surpreendentemente, em nosso “quarto” sem ter sido efetivamente convidado. Benjamin (1987) também nos provoca a pensarmos no lembrado como trançado ao esquecido nesse processo de recordar. O esquecido que atua como o ponto (pontos/nós) da trama, como conexões que formam o “texto de memória”. É preciosa a relação que Benjamin realiza com o texto mítico de Penélope<sup>39</sup>, onde o que é “tecido” durante o dia é desfeito durante a noite. Assim, como já afirmamos, vislumbramos o esquecido como parte indispensável da manufatura da recordação.

O conto de Rosa discorre sobre esse modo de lembrar, trazendo à tona – como algo submerso em um lugar profundo e escuro – algo que permanecia escondido. O pai, enquanto imagem, nem sempre é buscado pelo filho. Parte das aparições do pai, descritas nos sobressaltos do filho que narra, assombram o seu presente. Essa profundidade (ASSMANN, 2011) própria da “memória involuntária” encontra um espaço perfeito no conto de Rosa, tanto na figura fugidia do pai quanto na imagem própria do rio. Assmann descreve a “memória cumulativa inabitada”, enquanto algo que pode estar ou não consciente, como

---

<sup>39</sup> Penélope foi esposa de Ulisses. É conhecida como esposa fiel que tece uma mortalha durante o dia e a desfaz à noite, como forma de ludibriar os pretendentes. O procedimento de Penélope dialoga com a memória e a narrativa: “É possível fazer uma analogia entre a trama de Penélope e a atividade narrativa, do mesmo jogo entre luz e sombra, proximidade e distância, ser e não ser, visível e invisível, se alimenta o narrador. O trabalho de Penélope configura-se como reminiscência, mas também como esquecimento; segundo Silveira o trabalho de Penélope é o da mimesis poética”. (EFRAIM, 2012, p. 140).

um pano de fundo para o que vai vir à tona, tomar forma na recordação no tempo presente. O papel de “pano de fundo” atribuído ao pai, especialmente quando encarna essa memória involuntária, expressa de forma intensa a relação entre pai e filho. Nesse sentido, o pai assombra a realidade do filho como “pano de fundo” que lhe constitui o próprio contorno. O conto se desenvolve entre essas formas de lembrar, de construir e acessar a imagem desse pai que está ausente. O filho permanece entre o que busca e aquilo que não pode ser esquecido, que lhe assombra.

No livro de Mutarelli, evidentemente, nos deparamos com um mesmo “texto de memória”, mas de constituição diversa. A narrativa do filho que lembra o pai é muito marcante na obra de Mutarelli. O livro *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011) apresenta já no título a demarcação da recordação, do que chamamos “texto de memória”. O termo “quando” destaca a característica memorialista proposta no livro. No entanto, vale ressaltar que o encontro com o ET não é a primeira narrativa ancorada em um discurso moldado pela memória no trabalho do autor. Talvez a experiência com o ET configure a mais explícita, mas não a primeira, ou mesmo a última: “Meu editor não entende que eu recorro a um assunto porque ainda não esgotei ele. Ainda estou refletindo sobre isso. Ele falou para eu parar de pôr meu pai nas histórias. [...] E aí você faz o livro do ET com o pai o tempo todo” (MUTARELLI, 2015, p. 52). Mutarelli constantemente demonstra retornar a certos temas, como surge na própria fala de seu “eu ficcional” do livro *O grifo de abdera* (2015). Aparece ali, na forma de ficção, um questionamento sobre o que é recorrente em seu trabalho e que possui eco na biografia do autor. A evocação da figura paterna aparece de diferentes formas e em diversos momentos em sua trajetória.

Meu pai é uma figura central na minha vida. Direta ou indiretamente, ele sempre fez parte do que escrevo. É um assunto que ainda não esgotei mas talvez esteja resolvendo, e a isso, talvez, se deva o fato de ele estar mais evidente em meus últimos livros. (MUTARELLI apud TRIGO, 2015, não p.).

A entrevista de Mutarelli (2015) reforça como o autor recorre a um material de sua própria experiência biográfica para suas construções ficcionais. Isso demonstra que a produção do autor, especialmente no livro do ET, transita entre o lembrado, o biográfico e a ficção. Essa interação entre o que é vivido

(biográfico), resgatado no lembrado e que ganha forma na ficção, nos remete ao que Benjamin (1987) discorre quando fala da recordação. O lembrado é sem limites e se desdobra ao infinito, permitindo que aquele que lembra expanda um fragmento do vivido, deixando-o irreconhecível, se desejar.

Podemos observar a questão da experiência que é discutida também por Assmann: “Experiência e recordação nunca se deixam harmonizar em conformidade plena. Entre ambas há um hiato em que o conteúdo da memória será deslocado, esquecido, obstruído, repotencializado ou reconstruído” (ASSMANN, 2011, p. 191). Esses deslocamentos estão encenados no livro de Mutarelli em diferentes níveis. Há algo de lembrança individual do autor no livro que é transmutada e alargada na sua ficção. O que é evidentemente demarcado na imagem do pai, uma fonte que parece inesgotável<sup>40</sup>.

Enquanto com Rosa observamos a memória por meio do trajeto narrativo do filho narrador, com palavras lapidadas para criar imagens originais para a construção do “texto de memória”, em Mutarelli temos um elemento adicional ao texto verbal: o diálogo com as ilustrações do livro. São elas que oferecem profundidade ao relato do narrador. A forma em que estão dispostas ao longo do livro e especialmente na interação com o texto verbal, reverberam o processo próprio da memória dita voluntária e involuntária. Isso porque, assim como quando recordamos, os elementos do lembrado surgem desconectados, as ilustrações não “explicam” o texto verbal próximo a ela, ecoam diferentes momentos da história. Em outro capítulo sobre a imagem nos deteremos sobre os tipos de ilustração do livro, mas é importante destacar algumas que reverberam a memória em si, encarnada enquanto imagem e

---

<sup>40</sup>“Em *Diomédes* (2012) o detetive protagonista é policial, assim como o pai biográfico de Mutarelli (TRIGO, 2015). Em seu primeiro romance *O cheiro do ralo* (2002) o protagonista compra objetos alheios e as histórias que esses objetos carregam. Uma de suas aquisições é um olho de vidro. A partir do encontro com o olho de vidro o protagonista constrói uma ficção pessoal, produz uma falsa memória para si. O olho não é mais um objeto qualquer, é o olho de vidro do pai do protagonista, pai que foi para uma das guerras. É por meio desta trajetória que tentamos vislumbrar a construção de um pai ficcional. Um pai desmembrado entre suas obras, assim como o fragmento de pai que o olho de vidro representa em *O cheiro do ralo* (2002). Em *A caixa de areia* (2005) o protagonista se chama Lourenço Mutarelli e a narrativa envolve sua relação com o filho, esposa e também com seu pai, também Mutarelli” (FERNANDES, 2019). Em *A caixa de areia* (2005) o “texto de memória” é evidente, surgindo como um exercício narrativo e metalinguístico na escrita. Essa construção memorialista dialoga em diversos momentos com o livro que queremos tratar aqui: *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011). Essas convergências desenvolveremos no capítulo sobre imaginário nessa obra, e onde já observamos o debate sobre a memória como elemento da ficção do autor.

formas metafóricas (FIGURA 11).



Figura 11 – Reprodução de duas páginas do livro. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 26-27.

O padrão do tapete da sala, observado pelo pai de forma melancólica, está conectado à trama, imagem própria da rememoração endossada por Benjamin (1987). O desenho do tapete, assim como o da caixa de fotos da coleção do pai (MUTARELLI, 2011, p. 88), remetem ao processo da recordação, com suas conexões e emaranhados que, muitas vezes, não encontram significado no presente daquele que lembra. Enquanto observa o padrão e trama do tapete, o pai reflete o emaranhado de sua própria realidade, tentando unir pontas soltas do que lembra e do que acredita. O tapete, assim como o embrulho da caixa, são imagens vestígios que nos conectam diretamente com o debate sobre o processo de recordação (ASSMANN, 2011), atuam como metáforas desse procedimento que o livro empreende. Dessa forma, junto com essas imagens da memória, junto com esse relato ancorado na lembrança do pai e guiado por linhas tortuosas que avançam por palavras e imagens, Mutarelli constrói materialmente esse “texto de memória”. Ou seja, por meio desses elementos que destacamos, o livro se confirma como um tipo de “tributo” à recordação, escancarando essa intenção e reforçando esse modelo narrativo.

O livro é configurado, de diferentes formas, como uma trama em relação à recordação, quase como um texto metalinguístico sobre o processo de lembrar. É no entrelaçamento e conflito entre linguagem verbal e pictórica que identificamos esse tributo memorioso de primeira ordem. Especialmente no desencontro delas. No entanto, não se restringe a isso, observamos questões

intrínsecas a cada modo de expressão da memória, como a simulação do processo de recordar presente na narração. Estes elementos indicam as diversas faces próprias da memória.

Quando temos acesso ao texto verbal, verificamos um processo de recordação ativa, que procura conectar pontos e reatar aspectos desconectados. Já nas imagens reina uma “aura” de memória involuntária, ou o que Assmann (2011) denomina “dimensão passiva do recordar”. É nas ilustrações e nos seus mais variados aspectos que o lembrado toma de assalto o narrador e expressa, especialmente, o processo degradante próprio ao esquecimento. Vamos nos deter em cada “tipo” de ilustração em breve, mas, por hora, intentamos salientar esses aspectos mais gerais das duas obras enquanto procedimentos de um “texto de memória”.

### **2.2.1 Testemunho e confissão**

Outro elemento que pretendemos explorar e que pulsa no cerne da recordação, é o que se caracteriza como o testemunho. O testemunho, relato ou, ainda, a confissão, estão (obviamente) atrelados ao processo de recordação. De modo bem geral, podemos afirmar que o testemunho se caracteriza como uma narrativa, oral ou escrita, que possui suporte/origem na experiência sensível do narrador. Quando debatemos sobre o narrador e seu lugar na narrativa, esse aspecto foi destacado pois ele configura um lugar significativo na relação com a recordação.

Jeanne Marie Gagnebin (2009), enquanto discute o testemunho e a memória pós trauma, levanta aspectos importantes sobre a rememoração. Dentre as diversas possibilidades de “texto de memória”, o relato em forma de testemunho é um dos mais, evidentemente, dependentes do ato de recordar. O testemunho é tão potente que possui certo valor jurídico em nosso cotidiano. A história, aquela que é considerada como disciplina e própria dos historiadores, está em constante relação com este tipo de texto, por vezes, de forma mais crítica quando questiona o ponto de vista do indivíduo perante o acontecimento histórico/factual.

Testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha

também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Considerando o que argumenta Gagnebin, encontramos na testemunha algo para além da constatação ocular de um evento. A autora apresenta o testemunho em relação com a recepção e transmissão de um outro relato ou discurso alheio, que necessita ser perpetuado. Quando discute este testemunho, Gagnebin está focada no relato do horror exemplificado na Shoah<sup>41</sup>. Essa perspectiva da narrativa de testemunho está também atrelada à ideia de uma tradição, de algo que pode ser transmitido de uma geração para outra. Algo em ressonância com a narração mais essencial, o narrador que transmite uma sabedoria, perpetua uma forma de tradição que dialoga com os debates de Walter Benjamin (1987) quanto ao narrador.

[...] experiência no sentido forte e substancial do termo, que a filosofia clássica desenvolveu, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho [...] algo passa de geração para geração; algo maior que as pequenas experiências individuais particulares (*Erlebnisse*), maior que a simples existência individual [...] que transcende a vida e a morte particulares, mas nelas se diz; algo que concerne aos descendentes. (GAGNEBIN, 2009, p. 50).

Diante dessa ótica, o testemunho incorpora o cruzamento entre a memória, a narração/transmissão e a história de um povo (ou memória coletiva). Confrontamo-nos com a narração vista em sua excelência e, até mesmo, encoberta por uma promessa de verdade. Claro que este aspecto vem carregado do “fazer histórico”, que não é o foco desta pesquisa. No entanto, a forma que um texto literário pode adquirir na simulação de uma voz testemunhal nos interessa muitíssimo.

Antes de encerrar as especulações sobre o “texto testemunho” vale a pena elencar outras possibilidades que o constituem, apresentadas no discurso de Adriana Helena de Albano (2006) e já comentadas anteriormente. Entre elas, podemos observar no testemunho um conteúdo religioso que parece se

---

<sup>41</sup> Experiência e relato do Holocausto sob a perspectiva Judaica.

estruturar como comprovação da fé e se direcionar a Deus. Em sua argumentação, constata-se o testemunho, primeiramente, como um “apelo” ao outro que envolve uma reflexão individual, uma confissão e/ou um pedido de perdão. Essa narração, nessa perspectiva, aparece coberta de urgência e desejo de um interlocutor/leitor. O testemunho e a confissão se aproximam do comportamento religioso da oração, que envolve uma reflexão sobre si e um clamor a um Outro superior.

O aspecto de confissão/testemunho do texto literário permite uma relação intensa com a ação de recordar e carrega uma promessa de verdade, assim como um desejo intenso de ter atenção de seu interlocutor. O texto que evoca uma validação da memória carrega em si intenções próprias e significados que vão além do ato convencional de narrar. Ele tem a necessidade de se fazer ver e ler. É uma outra face da memória que traz, também, o lembrado e o esquecido, mas especialmente a partir de determinada intenção e seleção do que se lembra. O texto que surge sob a chave do testemunho está impregnado de tudo que compete ao que discutimos sobre memória e sua formulação entre o lembrado e esquecido no processo da recordação. O testemunho é a memória presentificada em narrativa que brota de um narrador (que parece jurar) que conta fielmente sua experiência.

No conto de Rosa – conforme o que discutimos no capítulo do narrador – o filho é um narrador que transita entre o que podemos chamar de personagem e testemunha. Isso se evidencia na forma como evoca os elementos passados, dando saltos temporais que contribuem para o enredo, independentes de uma cronologia retilínea. A proposta estruturada enquanto caso/relato/anamnese, em si, carrega uma consciência de narração e de um interlocutor. A narração como testemunho (relato) é muito marcada em um “texto de memória”, principalmente, quando consideramos o apelo intrínseco daquele que narra, que deseja ter a confiança do leitor, ter seu relato validado. Essa característica de narração é reforçada na posição de confissão que pode ser identificada no texto pois uma confissão normalmente está ligada à culpa.

Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei [...] Sou o **culpado** do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. [...] Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte

do além. **E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.** (ROSA, 2016, p. 70-71, grifo nosso).

Não há como ignorar a ênfase do pedido de perdão do filho, tão emotivo nesse texto que se finaliza. Um pedido que ecoa três vezes e remete à ideia de trindade e à própria simbologia religiosa que envolve as confissões. Esse aspecto cristão foi comentado por Albano como uma reflexão sobre si e que pode vir direcionada à um ser superior. Quando atentamos a ideia, desenvolvida por Gagnebin (2006) e Benjamin (1987), de que o testemunho carrega algo de tradição e transmissão de conhecimento, é possível compreender sua força nas figuras do pai e do filho. É nessa interação entre pai e filho que se concentra a principal essência da “tradição compartilhada” (BENJAMIN, 1987). Há, ainda, uma outra questão importante, inerente à linguagem, fortemente presente em um texto com traços confessionais: é o apelo ao outro, o que se mostra, em Rosa, em momentos distintos, no começo e final do conto. “*Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?*” (ROSA, 2016, p. 67, grifo do autor). Nós podemos observar essa faceta no discurso do filho-narrador. Diante dessa perspectiva, o conto ganha outras nuances, relemos tudo sob a ótica do lamento e do apelo daquele que não teve coragem de assumir o destino do pai. Sobre esse apelo, é evidente no “texto testemunho” a simulação do diálogo e a súplica ao interlocutor. Isso é uma característica muito potente da narrativa de Rosa, como podemos referenciar no seu livro mais emblemático: *Grande Sertão: Veredas* (2015). No entanto, o que reverbera no conto *A terceira margem do rio* é um apelo que encontra o silêncio. Isso aparece tanto na pergunta do filho, que permanece sem resposta, como na ausência de qualquer vocalização da figura do pai. O silêncio tem corpo e participa da relação pai e filho. Ele dá contorno ao filho, pois quando este direciona sua fala ao pai o que diz retorna para si, como um eco. O eco reverbera o silêncio e solidão do filho que ficou “de resto”. Esse clamor sem retorno aparece quando repete: “E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (ROSA, 2016, p. 71). Assim como quando o filho-narrador nos diz “eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 2016, p. 72). Esse silêncio que faz ecoar a voz do filho, reforça o apelo e culpa característico daquele que confessa, que conversa com Deus, aquele que fala em oração. A conversa com um divino, com o “além” que não recebe uma resposta, aparece na

construção e repetição dessas sentenças.

O que o narrador-filho do conto de Rosa testemunha não se restringe ao que só ele sabe e viu. O narrador amplifica o texto a partir do que resgata do lembrado junto de todos os demais “possíveis” que o lembrado traz. Há uma articulação entre o relato dele e o relato de outros, que alcançamos através dele: “Seja que, quando quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram [...]” (ROSA, 2016, p. 70). O seu discurso é modelado de forma a validar sua narrativa. Assmann afirma que “As recordações estão entre as coisas menos confiáveis que um ser humano possui” (ASSMANN, 2011, p. 70). Por isso mesmo, quando a narrativa se presta ao testemunho, ela busca uma validação na experiência, seja por meio do “eu vi” ou reforçado com testemunhos alheios “me diz-que-disseram”.

Conforme os elementos que trouxemos aqui, observamos no conto de Rosa um narrador engajado em uma forma de testemunho. Esse testemunho se confunde com uma confissão, na medida em que carrega uma carga de culpa e enquanto reverbera um conteúdo religioso no diálogo que constrói com o pai, especialmente no seu silêncio. Como um filho que conta a história do pai, o testemunho do filho acentua a ideia de “tradição compartilhada” (BENJAMIN, 1987), própria do relato de familiar e da perpetuação da experiência e da descendência.

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Benjamin ao falar do narrador mais essencial, especialmente em comparação ao romance, constrói definições para esse narrador que dialoga com o testemunho e o relato, especialmente na manutenção da experiência compartilhada. Esse modo de narrar, tão determinado no “texto de memória”, possui ares de coletividade ao se constituir como forma de apelo ao interlocutor. Já abordamos essa questão quando falamos do narrador em Rosa, mas destacamos novamente esta característica, pois esse tipo de narrador fortalece o testemunho e seu modo de narrar articulado com a recordação.

O caráter testemunhal é também evidente no livro de Mutarelli. No entanto, ele se mostra de forma diversa, principalmente quando nega o lugar de testemunha ocular do que se propõe a narrar. Como seguimos no livro por duas linguagens narrativas por vezes desconectadas – texto verbal e ilustrações – o testemunho é explorado ao extremo, especialmente enquanto questiona a realidade do que é narrado e as limitações da própria narrativa: “Foi nesse dia que avistaram uma luz estranha no céu. Meu tio é **testemunha** disso. Até então sempre tinha uma **testemunha** para autenticar as histórias de meu pai” (MUTARELLI, 2011, p. 46, grifo nosso). O testemunho ganha importante contorno aqui, indicando o valor do que é narrado.

Durante a leitura do livro observamos que o testemunho e seus possíveis sinônimos servem para constituir o “real” do relato. A preocupação com a veracidade aparece, por exemplo, em trechos como este: “Um pouco antes de meu pai se encontrar com o ET, quem morreu foi minha mãe. Conto isso porque é um **fato** importante” (MUTARELLI, 2011, p. 10, grifo nosso). A delimitação de um fato denota a tentativa de separar o que pertence ou não à realidade. Diante disso, outro aspecto se expressa: a solidão como um reduto fora da realidade. A falta da testemunha propõe o seguinte questionamento: o que confirma a experiência sensível? Podemos confiar em nossa impressão do mundo, individual e solitária? Ao mesmo tempo esse questionamento nos faz voltar ao momento do luto do pai que, em negação, não reconhece a identidade da esposa no corpo morto diante de si. Nessa negação do pai empreende uma ruptura com uma determinada realidade e esse processo perdura no conjunto narrativo que o filho desenvolve, que perpassa o encontro com o ET e culmina no abandono definitivo do real no asilo. Mesmo surgindo em diversos pontos da narrativa, a questão do testemunho é negada pelo narrador de Mutarelli, especialmente quando se relaciona com o ET.

Apesar de tudo, é importante mencionar que não sou **testemunha** dessa história. Também devo dizer que eu não sou muito bom nisso. Você sabe, essa coisa de contar histórias. Mas alguém acreditou que essa história deveria ser contada e ponto. Então, vamos em frente. (MUTARELLI, 2011, p. 6, grifo nosso).

Junto da negação do testemunho individual do narrador, o trecho destaca o aspecto da crença: “alguém acreditou que essa história deveria ser contada”. O testemunho carrega em si essa validação da experiência na

crença. A defesa do narrador, dada de partida, evidencia uma posição de testemunha, normalmente reforçada nos narradores “não especializados”. Essa postura também “redime” as falhas próprias do “texto de memória”, onde há buracos dentro do lembrado, do que é narrado e dos não ditos. Aparece, ainda, a perspectiva e ponto de vista do narrador a partir da “sua” experiência em relação ao pai, o que o filho observa desse pai e o que dele lembra: o pai como marido, o pai como aposentado, o pai e os seus hobbies. Nesse sentido, o filho é testemunha enquanto filho que descreve a figura de um certo pai e, por outro lado, sua fragilidade como testemunha reside ao narrar o contato do pai com o ET.

É na “provável” experiência desse pai, contida essencialmente nas ilustrações, que nos descolamos da insistência por validar o real. Enquanto importa ao filho a veracidade da experiência do pai, exposta nas ilustrações, essa determinação permanece borrada. O que se apresenta para nós, na tentativa ou oportunidades esparsas do pai de contar sua versão verbalmente, é a insuficiência das palavras.

Perguntei que idioma a criatura falava. Ele disse que não falava idioma nenhum. Disse que se comunicaram telepaticamente. [...] Perguntei como era o ET, se era como as imagens que conhecemos de humanoides cinzentos de olhos grandes. Ele disse que era muita ignorância pensar dessa forma. Disse que seria a mesma coisa que se um ser de outra galáxia avistasse um astronauta achasse que ele estava pelado. “Essa coisa acinzentada é o traje dos extraterrestres.” Melhor assim, pensei. “Então como eles são?” “*Não dá pra descrever. Eles são diferentes de tudo que se possa imaginar.*” (MUTARELLI, 2011, p. 72-74, grifo do autor).

O trecho acima é um dos poucos momentos do pai testemunhando a própria experiência. Mesmo assim, o pai encontra limitações nas palavras para o seu relato. Nas ilustrações, em alguns momentos, podemos observar os balões de fala vazios, uma indicação dessa limitação (FIGURA 12).

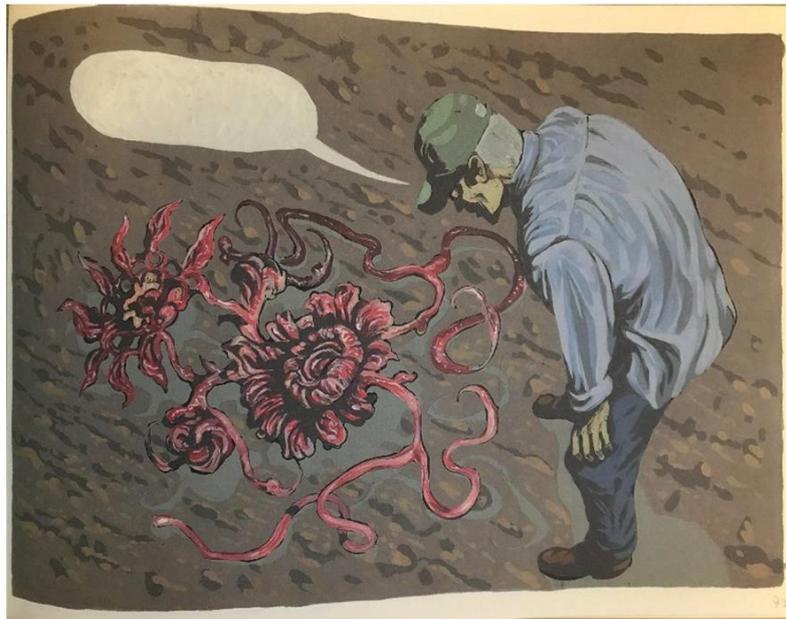


Figura 12 – Reprodução de duas páginas do livro. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 73.

Os balões vazios indicam certamente os vazios que são próprios do processo de recordação, as lacunas da recordação do filho, da fragilidade do relato do pai, de seu silêncio e impotência diante da narrativa que o filho propõe. Nesse momento observamos o uso do recurso característico das histórias em quadrinhos que está sendo aplicado para além de seu sentido mais corriqueiro. Aqui ele expõe a ausência e o vazio. No entanto, eles também referenciam outra questão: a possível opacidade que o relato verbal pode oferecer para representar e abarcar a experiência.

Assmann (2011) nos apresenta também algo próximo do testemunho quando fala do trauma. Os exemplos mais comuns para o tema envolvem o relato de sobreviventes do Holocausto. A partir da tentativa dos sobreviventes de colocarem em palavras a dor que sentiram, a autora destaca – juntamente com outros autores que referencia – como as palavras tendem a “generalizar” a experiência uma vez que elas não conseguem expressar essa memória e dor traumática: “Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror” (ASSMANN, 2011, p. 278). Nesse sentido que o relato verbal pode surgir como conteúdo incapaz de se converter no que seriam “símbolos remissórios”. Mesmo narrados, testemunhados, os traumas convertidos em texto permanecem insuficientes, apesar de necessários como

testemunho social e histórico<sup>42</sup>. Dessa forma, os monumentos podem suprir essa necessidade como “alívios da recordação” (ASSMANN, 2011, p. 280). Isso não necessariamente define a experiência do pai no livro de Mutarelli como um trauma tal qual Assmann aborda. Porém, permite nos questionar a capacidade de certas recordações ou experiências “habitarem” o texto verbal. É dessa forma que encontramos outro conteúdo, mais “afetivo” nas ilustrações do livro. O que observamos são dois testemunhos dentro do livro, ambos em conflito. O texto aparenta uma determinada distância desse narrador, um certo desconforto com o que se propõe a narrar. Talvez ali tenha algo de culpa não escancarada. É possível observar uma tentativa de justificar o que o filho também fez.

Nessa altura minha irmã e eu já sabíamos do sumiço. Quando meu tio avisou que ele tinha aparecido, minha irmã me mandou ir buscá-lo. Disse que teríamos que botar o velho num asilo. Disse que ele já tinha passado dos limites. A vida dela era complicada demais, que não ia dar pra ela cuidar do velho. Eu devia dinheiro pra ela. Por isso tratei de pegar a estrada. Por que minha irmã não cogitou a hipótese de que eu pudesse cuidar do meu pai? [...] Agora a parte triste da história. Não dá pra descrever a expressão do meu velho ao chegar ao asilo. Seu olhar, quando entendeu que não voltaria para casa. Nunca mais. [...] Ele ficou mais de um ano lá, antes de morrer de causas naturais. O desgosto é uma causa natural. (MUTARELLI, 2011, p. 64-65; 83-84).

Nos trechos acima podemos chegar o mais perto possível das emoções do narrador sobre o que relata. É na impossibilidade de narrar o olhar do pai que o filho expõe as próprias fragilidades e sentimentos. No entanto, quando buscamos outras emoções semelhantes do narrador, precisamos especular nas imagens do livro, pois são elas que oferecem uma melhor visão do filho desse pai. Isso aparece especialmente na formulação do olhar do pai que as imagens buscam “restaurar”. As ilustrações/imagens aparecem para oferecer um outro suporte para as recordações, inquirindo o processo da recordação em si. É central no livro de Mutarelli o debate sobre o que, da lembrança, pode ser confrontada com a realidade e o quanto ela participa da fantasia. Essa questão transparece não apenas no encontro com o ET mas é visível na constituição das diferentes imagens do livro.

Ao confrontarmos os dois textos, de Rosa e de Mutarelli, observamos o

---

<sup>42</sup> É importante destacar que há divergências sobre o valor ou ética quanto aos monumentos da tragédia. No trabalho de García (2018), também quando fala de Auschwitz, ele menciona os aspectos problemáticos da “irrepresentabilidade do horror” no campo da imagem e estética.

testemunho a partir de perspectivas diferentes, porém, com determinadas convergências. Há nos dois narradores uma posição de narrador tradicional, que ecoa uma determinada oralidade considerada perdida por Benjamin (1987) e que pode ser associada à rememoração (ASSMANN, 2011) enquanto ação sobre o presente. O “declínio da experiência”, segundo Benjamin, aponta para o fim da tradição que é passada de pai para filho. Os textos dialogam com essa forma de tradição, pelo menos em alguma medida, intentam essa possibilidade de discurso.

Os relatos dos filhos dão presença a cada pai da mesma forma que a recordação ganha atualidade na confissão. Essa presença do pai atravessa a existência desses filhos. Ainda que em níveis diversos, encontramos nos dois narradores a confissão como uma forma de culpa, ela sugere um certo apelo. Há, ainda, esse desejo de validar um relato, validação que busca dar consistência à imagem desse pai. “Essa é a história. Não acredito em nada disso, mas **confesso** que passei a olhar para o céu com mais frequência e com muito mais atenção” (MUTARELLI, 2011, p. 79, grifo nosso). É possível que esse relato do filho, que olha ainda para o céu depois de muito tempo, indique uma determinada busca na sua confissão.

Há nos dois textos camadas de culpa, próprias da relação parental. Elas se expressam em níveis e formas diversas. No conto de Rosa a relação do apelo com o além é mais forte. A culpa, junto de um desejo validador, são os ingredientes necessários ao modo de narrar testemunhal, este claramente ancorado no “texto de memória”. Confissão e culpa perpassam os dois textos, ao mesmo tempo que formulam um tipo de apelo para pai, como um chamado para permanecer, para ser ouvido.

Os filhos, ancorados em uma tentativa de presentificar a narração, reformulam o relato/testemunho através de suas emoções. Há na rememoração, segundo Assmann (2011), uma transformação do presente que é afetado pelo recordado. Quando resgatado e trazido à tona, a figura/lembança do pai é remodelada por esses afetos. O sentimento é especialmente expresso também em Proust, como aquilo que dá o contorno ao que emerge do passado, algo que vem “reatado” ou “costurado” pela emoção. É sobre este elemento que vamos nos deter em seguida: a recordação “estabilizada” pelos afetos.

### 2.2.2 Memória sentida

O debate sobre a perspectiva pálida das palavras ou do testemunho em si para dar conta de sentimentos intensos, nos faz indagar sobre o que perpetua em nós uma determinada lembrança. Por que lembranças aparentemente irrelevantes podem perdurar? Quando observamos através da perspectiva do trauma algumas explicações parecem ganhar sentido pois as situações impactantes implicam um tipo de “cicatriz” profunda que não se apaga, que persiste.

A partir dessa reflexão preliminar surge uma questão muito essencial: quais são os fatores que contribuem para que as lembranças permaneçam? Caso retomemos o célebre exemplo de Proust – transportado a uma memória antiga pelo paladar e sucessivamente desencadeando outros sentimentos – podemos considerar o sentimento (emoção) um aspecto determinante. Um dos conceitos mais recentes relativos à memória e comentado por Assmann (2011), defende que a lembrança sempre se constitui no presente, sempre é reconstruída ali e é modelada pelas intenções e emoções desse presente. A autora problematiza o abandono completo de qualquer ponto conectado ao passado, mesmo assim desenvolve a reflexão sobre as motivações e afetos que podem ser “estabilizadores” da recordação.

Enfatiza-se, repetidamente, que as recordações são inconfiáveis. Essa inconfiabilidade funda-se não só em uma debilidade, em um déficit do recordar, mas, ao menos em igual medida, em forças ativas que conformam a recordação. Os teóricos que substituem a noção de memória como armazenador pela tese de caráter reconstrutivo das recordações enfatizam que a memória sempre está submetida aos imperativos do presente. Afetos, motivações e intenções atuais são os vigias do recordar e esquecer. Eles determinam quais recordações ficam disponíveis ao indivíduo em um momento presente e quais se mantêm inacessíveis; além disso, produzem transfiguração nostálgica, entre relevância ou indiferença. [...] Segundo Freud a conformação das recordações remonta à *culpa*, que domina a economia da memória. [...] Segundo Nietzsche, a conformação remonta à *vontade*, que domina a economia da memória. (ASSMANN, 2011, p. 284, grifo do autor).

De acordo com Asmann, a recordação é inconfiável na medida que depende do indivíduo no presente e de suas emoções para que a mesma possa ser reconstituída e fazer sentido. Dessa forma, as emoções atuam como “vigias do recordar e esquecer”, selecionando quais memórias podem adentrar

o nível da consciência. Para a autora, afetos e motivações atuam como “estabilizadores”, como fixadores do que é presentificado no processo de recordar.

A escrita é um estabilizador externo da memória, ela também é externa ao nosso processo mental. A escrita consolida, fixa, imobiliza uma lembrança no suporte material. A partir dessa reflexão, a linguagem é considerada como um estabilizador básico (ASSMANN, 2011) uma vez que quando algo é transformado em linguagem, é mais facilmente recordado/fixado. Assim, é também evidente que estabilizadores são opostos ao esquecimento, eles são “instrumentos” que resgatam e mantêm algo no presente. Na esteira do debate sobre como é possível estabilizar a memória, Assmann (2011) distingue afeto e símbolo.

O que é afeto para as recordações da juventude é o símbolo para as recordações da velhice. Afeto e símbolo são estabilizadores de espécies bem diferentes. A recordação que ganha força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular. (ASSMANN, 2011, p. 275).

O “afeto” constitui-se enquanto um tipo de impulso emocional que nos “conecta” a uma lembrança. Assmann menciona sobre sua associação com a juventude uma vez que o afeto está próximo da experiência em si, sentida. Já no caso da recordação tornada “símbolo”, existe o processo de interpretação e uma retrospectiva consciente da experiência, ou seja, uma “recordação reformulada”. A memória retida, afetada, construída pelo afeto se aproxima da composição da imagem, da ideia de uma experiência se apresentar com as “vestimentas” chamativas e, assim, tornar-se suficientemente marcante para o indivíduo que lembra.

A partir dessas perspectivas, encontramos questões importantes em relação à memória que permitem olhar para os textos de Rosa e Mutarelli. É evidente que não podemos acessar o que não foi selecionado, o que foi deixado de fora da construção narrativa proposta, isso significa que temos somente os dados que estão efetivamente no texto. No entanto, dentro da verossimilhança interna da proposta de um “texto de memória”, podemos verificar as emoções/motivações dos narradores como “vigias” do que é recordado. Ou seja, o tempo presente e os afetos desses narradores impactam

não apenas na seleção do que é “lembrado”, mas também reformulam o lembrado. Fica em suspenso o quanto do que encontramos nos textos estão mais próximos dos símbolos, algo reformulado e distante no tempo, e quanto pode aparecer como afeto, sem formulação e próximo da emoção ativada pela recordação. Há um trecho de *Confissões* (apud ASSMANN, 2011), de Jean-Jacques Rousseau, que oferece uma ponderação interessante quanto ao afeto; os fatos, datas, podem ser inconfiáveis, no entanto, não é possível se enganar sobre o que a pessoa sentiu ao recordar<sup>43</sup>. É essa latência da emoção que configura o afeto de acordo com a discussão de Assmann.

No conto de Rosa, evidentemente, o filho narrador narra sobre o pai do seu lugar de filho, desse espaço que o filho ocupa na margem. Tudo que contribui para a construção da imagem do pai perpassa, de alguma forma, seu próprio corpo e ser. O pai é vislumbrado através do filho, quase como se o filho atuasse como uma janela de vidro, transparente, mas cheia de marcas e sinais do tempo.

Sem **alegria**, nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. [...] Espiou **manso** para mim, me acenando de vir também, por uns passou. Temi a ria de nossa mãe, mas obedeci, de vez de jeito. [...] A **estranheza** dessa verdade deu para **estardecer** toda a gente. [...] A gente teve de se **acostumar** com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em sim na verdade. **Tiro por mim**, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos. (ROSA, 2016, p. 67-69, grifo nosso).

Identificamos no conto a perspectiva do filho e de seus sentimentos para modelar as lembranças. Oscilamos entre o afeto e o símbolo, pois alguns momentos do texto indicam uma emoção direta com os eventos enquanto outras parecem terem sido construídas a partir de uma interpretação mais afastada. É certo que o modo como as memórias são apresentadas são reguladas pelas emoções desse filho, que podem falhar na linearidade e fidelidade dos fatos, mas que são “fiéis” aos sentimentos que a partida e permanência do pai no rio causam. Essas emoções dão os contornos aos espaços e estruturam o que o filho narra, o que seleciona para contar.

---

<sup>43</sup>Trecho mencionado no original de Rousseau: “Posso cometer omissões nos factos, transposições, erros de datas; não posso, porém, enganar-me a respeito do que senti, nem a respeito daquilo que os meus sentimentos me levaram a fazer; e é disto que principalmente se trata” (ROUSSEAU, 1964, p. 272).

Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei [...] Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. [...] Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além. **E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.** (ROSA, 2016, p. 70-71, grifo nosso).

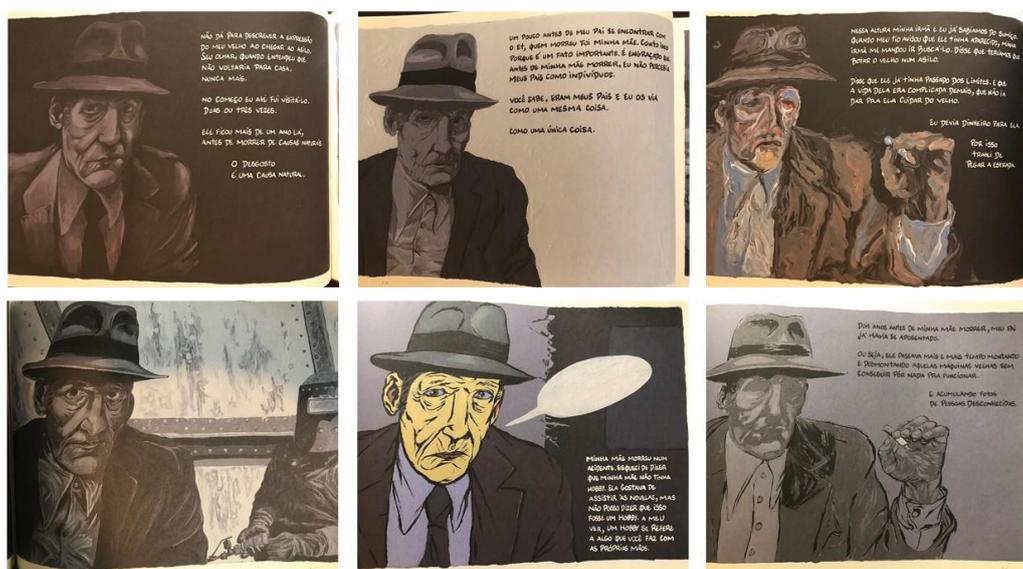
Nos excertos acima encontramos outro aspecto desses símbolos e afetos que demonstram a concentração da regência do texto em um sentimento específico: a culpa. É a culpa que condiciona a narrativa e indica a perspectiva do narrador diante do lembrado, influenciado e moldado, em grande medida, pelos eventos. A imagem que o filho constrói do pai é também parte de sua imagem e ambos se conectam por esse sentimento para regular ou estabilizar o relato. Já comentamos como a culpa se relaciona com a forma do testemunho, mas aqui destacamos como as emoções do filho selecionam o conteúdo desse testemunho. O pai é projetado a partir da luz emitida pelo filho, como um filtro que dá contorno ao pai. É o filho que precisa “não se acostumar” com o que houve, é ele que sente a “estranheza” do que se passou e isso modela o que podemos acessar em relação ao pai. Quando Assmann (2011) trata dessas emoções estabilizadoras ela menciona um relato que envolve flores as quais participam de uma determinada recordação. Para o indivíduo que lembra são dalias, no entanto, algo confronta a possibilidade de terem sido realmente dalias e que o certo seriam papoulas. O indivíduo do relato reforça que para a concretude de sua experiência e para validar suas emoções, é necessário que as dalias permaneçam. Esse relato nos ajuda a refletir sobre o que perdura na memória do filho acerca do pai, ou seja, que forma e corpo esse pai encarna na recordação do filho narrador. Talvez, para atender melhor as emoções do filho, a imagem do pai precise se adequar, se converter em outro símbolo para perdurar. Talvez, o que acessamos sobre o pai seja adequado para as emoções do filho; quem sabe, até mesmo o pai tenha dito algo que se perdeu e o “sentimento” que o filho precisa para moldar esse pai seja o silêncio, como as dalias que não podem ser tulipas. O que persiste desse pai é construído através do filho e constitui o que o filho precisa para lhe dar sua própria concretude. A identidade do filho também é moldada a partir do que é lembrado e esquecido, de maneira relacionada (ASSMANN, 2011).

No texto de Mutarelli (*Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um*

dia quente) podemos encontrar essa mesma reverberação das emoções enquanto afetos e símbolos (ASSMANN, 2011). As emoções surgem de maneira sutil no texto verbal.

Agora a parte triste da história. **Não dá pra descrever** a expressão do meu velho ao chegar ao asilo. Seu olhar, quando entendeu que não voltaria para casa. Nunca mais. [...] Ele ficou mais de um ano lá, antes de morrer de causas naturais. O desgosto é uma causa natural. (MUTARELLI, 2011, p. 83-84).

O trecho acima sinaliza, no texto verbal, um rastro muito profundo da emoção do filho a respeito do pai. Enquanto em grande parte do livro observamos o narrador filho mais dedicado aos eventos, momentos em que, aparentemente, não se expõe. Quando atentamos para o trecho destacado em que se lê “Não dá pra descrever” podemos redirecionar o olhar para as ilustrações do livro. O que não é possível descrever, em alguma medida, pelas palavras está revelado nas ilustrações, especialmente nessas imagens repetidas da expressão facial do pai. Vamos abordar em outro momento mais detidamente este aspecto, mas gostaríamos de destacar aqui a repetição da imagem do pai, desse seu rosto, também como a busca do filho pela expressão do pai que ele não pode descrever. Expressão que talvez, mesmo com tantas tentativas, não encarna completamente como o retrato do pai (FIGURA 13). Dessa forma, verificamos a memória está atrelada às emoções especialmente nas ilustrações do livro.



Nessa jornada pictórica que tenta resgatar a figura do pai e reformular essa imagem a partir das memórias do filho, identificamos a recordação como processo. Ou seja, as ilustrações corporificam a reconstituição do filho, seu procedimento recordatório. É o filho construindo a imagem do pai. As ilustrações são impregnadas da figura do pai, da repetição dele que parece buscar cristalizar o pai numa essência. Esse procedimento parece ser uma tentativa de capturar o pai da memória e eternizá-lo. Esse pai “essência” se constitui como memória símbolo, especialmente como reformulação e ficcionalização. Assim, vale a pena destacar o aspecto de fantasia atrelado à ideia de símbolo trazida por Assmann (2011). A imagem desse pai no texto de Mutarelli é “erigida pela [...] fantasia ao grau de símbolo. O que não significa ficção ou mentira. [constituem-se como] recordações formuladas” (ASSMANN, 2011, p. 275). Essa construção como símbolo fica demonstrada no retrato do pai repetido, para citar um deles. Esse pai encarna a figura de William Burroughs em traços e postura (FIGURA 14), o que reforça a reformulação da lembrança como símbolo, constituída de elementos díspares do imaginário do narrador. Isso demonstra que a reformulação do “factual” se perde e pode ser reconstituída a partir de outros conteúdos e referências. Logicamente, essa reformulação é regida pelas emoções.

Meu pai teve que ir ao IML para reconhecer o corpo [...] Foi então que meu pai entrou em negação. Ao mostrarem o corpo, meu pai começou a rir. Ele ria e dizia: “não é ela. Não, não. Não é ela”. Acho que, lá no fundo, ele pensava que, se não a reconhecesse, ela, de alguma forma, não estaria morta. (MUTARELLI, 2011, p. 40).

Na sequência acima a relação entre fantasia e recordação possui outros desdobramentos. Reconhecer é também recordar, lembrar, buscar na memória. Quando o pai nega o corpo morto da esposa (mãe do narrador), ele reformula, de certo modo, seu presente guiado por suas emoções. Tanto quanto o filho, esse pai estabiliza sua realidade a partir de seus afetos, remodelando sua recordação. Esse procedimento é um guia para todo o livro, dá sentido e constitui o imaginário que o pai cria para si como um modo de resistência.



Figura 14 – montagem retratos de William Burroughs. Fonte: Internet diversos<sup>44</sup>.

As emoções atuam como reatamento para a narrativa da memória, elas conectam e “preenchem” os vazios. Assmann cita, ainda, a leitura em Freud para esse processo, onde “percepções só são mesmo interpretadas no ato da recordação [...] A recordação não é reflexo passivo da reconstituição, mas ato produtivo de uma nova percepção. [...] Recordar e esquecer têm em comum a ‘condição póstera’” (ASSMANN, 2011, p. 117). Ou seja, a recordação é um ato ativo que desencadeia uma nova percepção. Esse aspecto reforça a recordação como algo sempre em produção, que se reconstitui no presente e é afetado por ele.

Na progressiva reflexão sobre a memória nos textos, identificamos a importância das emoções na reformulação do lembrado. Essa questão é fundamental como reguladora do conteúdo para a narrativa. Quando esses filhos buscam resgatar a figura dos pais, eles selecionam conteúdos que compõem sua própria identidade e se referem, às vezes, mais a eles do que ao próprio pai. A memória se expressa no modo de narrar, guiada, especialmente, pelo sentimento de culpa que é um dos reguladores e motivadores do que é recordado. A imagem que encontramos do pai não é feita apenas de cores, nem da visão “dilusa” do pai distante. Mais do que sentidos, são também os

<sup>44</sup>FONTES: <https://www.caoscultural.com.br/single-post/2020/05/13/jornada-i-william-burroughs>;  
<https://www.theguardian.com/books/2020/nov/21/william-s-burroughs-and-the-cult-of-rocknroll-by-casey-rae-review-countercultural-hero>;  
<https://www.whosdatedwho.com/dating/william-s-burroughs>;  
<https://blurtonline.com/feature/reassessed-william-s-burroughs/>

pais um conteúdo coletivo, são feitos de algo alheio e que lhes constitui figurativamente.

### 2.2.3 Memória coletiva

Falar de dois textos distantes no tempo, assim como na forma, é tratar de cruzamentos e diálogos que perpassam nossa experiência e coletividade. Toda narrativa, texto literário, independentemente da linguagem, dialoga com um repertório individual e coletivo. Podemos encontrar esse diálogo dentro da literatura, na intertextualidade e, também, nas discussões sobre memória. Em muitos casos, esses aspectos (individual e coletivo) entram em conflito, principalmente, quando se deseja validar uma memória em detrimento de outra.

Indivíduos e culturas constroem suas memórias interativamente através da comunicação por meio da língua, de imagens e de repetições ritualísticas, e organizam suas memórias com o auxílio de meios de armazenamentos externos e práticas culturais. Sem estes não é possível construir uma memória que transponha gerações e épocas – o que significa também que a constituição da memória se modifica juntamente com o estado oscilante de desenvolvimento dessas mídias. (ASSMANN, 2011, p. 23-24).

Assim como as formas de comunicação se modificam, a memória cultural se constitui de acordo com as mídias de que dispomos para se “estabilizar” e perpetuar pelas próximas gerações. Esse é o seu modo de permanência, com o suporte da língua, das imagens e de seus rituais. Sobre o conteúdo dessa memória, ele varia de acordo com seu grupo e seus símbolos.

Maurice Halbwachs (1990) desenvolve reflexões sobre o tema no seu livro intitulado *Memória Coletiva*. Assmann (2011) ressalta desse estudo de Halbwachs a perspectiva coletiva que está presente na nossa própria memória individual. Nesse sentido, além de nossa memória ser composta por experiências alheias a nossa, as quais contribuem para as “imagens” que vamos construir, estamos sempre em diálogo com um outro eu que cria conexões entre a experiência e a consciência.

Ora, a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós próprios. Quando uma pessoa diz: “eu não creio em meus olhos”, ela sente que há nela dois seres: um, o ser sensível, é como uma testemunha que vem depor sobre aquilo que viu, diante do “eu” que não viu atualmente, mas que talvez tenha visto no passado e, talvez,

tenha feito uma opinião apoiando-se nos depoimentos dos outros. (HALBWACHS, 1990, p. 16).

Somos assombrados pelo repertório dos grupos que nos cercam, que compartilham, de alguma forma, conosco nosso próprio conhecimento e memória. Conforme Halbwachs (1990), ao chegarmos em uma cidade nova, nos encontramos “habitados” por todos os outros que lá já estiveram e compartilharam suas impressões sobre aquele lugar. Nosso repertório dá forma e conteúdo para o que vamos lembrar dessa nossa experiência individual.

Olhando retrospectivamente, um dos primeiros conteúdos compartilhados e perpetuados conscientemente de forma coletiva foram os rituais fúnebres. São esses também as primeiras expressões simbólicas e imagéticas que nossa cultura possui. Segundo Assmann,

A memória cultural tem como seu núcleo antropológico a memorização dos mortos. Isso significa que as pessoas de uma família devem guardar na memória os nomes de seus mortos e eventualmente passá-los às gerações futuras. [...] A mais antiga e mais difundida forma de recordação social que une vivos e mortos é o culto aos mortos. (ASSMANN, 2011, p. 37).

O visitante da tumba procura, então, imaginar as cenas dessa vida passada a partir dos poucos restos ali presentes, mas elas se limitam a imagens anônimas e genéricas, evocadas mais pela fantasia que pela recordação. (ASSMANN, 2011, p. 63).

A partir dos trechos acima podemos traçar considerações relevantes entre culto aos mortos e a memória coletiva. A primeira questão diz respeito a essa comunicação entre gerações, calcada nos núcleos familiares e que perpetuam bagagens de nossa cultura. O culto aos mortos explicita bem essa forma de memória, pois constitui a reflexão própria do indivíduo sobre sua existência: conhecer sua finitude. Além disso, o culto aos mortos emprega símbolos e espaços que propiciam a permanência da experiência na memória, garantindo um modo essencial de recordação social.

Outro aspecto que merece ser trazido aqui e retomado em outros momentos, é da tumba como espaço arqueológico, onde rastros conectam seu visitante com esse passado. O que se encontra na tumba são vestígios do meio onde se deu essa memória, como na arqueologia temos o meio, as camadas impactadas por aquela experiência fugidia (BENJAMIN, 1987). No entanto, não é possível uma conexão direta com o passado e é necessário que essa “vida passada” seja imaginada. Dessa forma, a memória coletiva

converge com o imaginário coletivo e sua inerente roupagem de ficção.

Existe um aspecto micro e outro macro em relação à memória coletiva. O micro é pensar como componentes da memória coletiva surgem em uma determinada obra e quantas “referências” podemos encontrar ali. O que podemos considerar algo macro é que toda literatura, todo discurso, são inerentemente produtos da memória e do imaginário coletivo, com elementos mais ou menos relacionados ao nosso próprio repertório.

Quando atentamos ao contexto, à paisagem e aos costumes presentes em determinada obra que lemos, é impossível não observarmos esse tipo de conteúdo coletivo. No conto de Rosa, assim como vemos de maneira marcante na sua produção, temos a demarcação do espaço do sertão, da natureza, da criação de gado e de um tipo especial de homem caipira: um regionalismo de expressão universal (RÓNAI, 2011). Nesse conto encontramos uma validação do narrado por meio dessa coletividade do relato, impactada pelo que os outros contam. Há uma articulação entre o relato do filho narrador e o que ele buscou no relato dos demais: “Seja que, quando quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram [...]” (ROSA, 2016, p. 70). Assim, o narrador permite expandir o conteúdo de seu texto e dar estrutura para suas próprias lembranças. Como menciona Benjamin, “[...] o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1987, p. 37). Dessa forma, o narrador de Rosa amplifica o texto a partir do que resgata do lembrado junto de todos os demais “possíveis” que o que é lembrado traz. Com a colaboração de outros textos, além de validar o seu testemunho, o filho narrador alimenta os vazios do esquecimento com outras vozes.

No livro de Mutarelli a memória coletiva se confunde com um imaginário coletivo – que, aliás, convergem em diversos aspectos. No trecho “Talvez, no fundo, o inconsciente não seja puramente individual” (MUTARELLI, 2011, p. 99), o narrador atribui à ideia de imaginário coletivo, este aspecto do inconsciente. Junto desse inconsciente podemos relacionar tudo que “sobrevoa” nossa experiência sem evidentemente tomar forma no nosso presente. Isso pode ser correlacionado com o que já abordamos sobre a memória, especialmente, quanto ao esquecimento: conteúdo de uma memória “inabitada” (ASSMANN, 2011). Além dessa referência explícita à memória

coletiva – que desenvolveremos mais profundamente no capítulo do imaginário – é na “reprodução” da figura do escritor William Burroughs que a influência desse repertório fica mais evidente no texto. Como já afirmamos e voltaremos a abordar, o emprego da imagem do escritor funciona como um enxerto de algo externo à memória individual desse narrador e que é usado para preencher as lacunas próprias da recordação.

Quando o pai (*Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*) é internado no asilo, ele pede para o filho trazer os álbuns de família e as fotos colecionadas. Lá, de posse de tudo, mistura fotos familiares com as imagens anônimas. “Toda a sua vida, se misturando com outras histórias esquecidas. A partir dali, ou talvez antes, sua mente também passou a misturar as lembranças” (MUTARELLI, 2011, p. 92). Essa sequência da história questiona a fronteira entre o que é coletivo, social e cultural, presente nas fotos da coleção, e a individualidade daquelas outras pertencentes ao álbum de família. As ilustrações do livro fazem esse embaralhamento naturalmente, não conseguimos identificar, sem algumas dúvidas, o que pertence à família e o que pertence à coleção. Esse procedimento questiona o limite entre o que lembramos como nosso, como pessoal, e aquilo que escutamos e absorvemos do coletivo. O pai que viu o ET encarna essa indagação. O encontro extraterrestre aconteceu ou é uma reprodução/ficção de experiências narradas nas mídias sobre essas “ocorrências”? Essa variação entre individual e coletivo se expressa na figuração do ET nas ilustrações, a qual varia entre muitas possibilidades de extraterrestres: temos formas que lembram lagartos, pequenos seres cinzas e um tipo que parece mais uma planta estranha. A representação do rosto do pai como uma figura coletiva, um escritor icônico, também nos permite observar no pai a variação entre o privado e o público? São essas questões que indicam uma memória sempre questionada, oscilando entre o que pertence ao factual e individual e o que participa da memória coletiva (ou imaginário coletivo). Questionar essa fronteira é justamente a proposta da narrativa relativa ao pai que viu o ET.

Mais do que um processo individual, a memória é sempre edificada sobre um conteúdo amplo e cultural. É esse material que dá contorno, como figura e fundo, para os valores e sentimentos que a experiência pode causar no indivíduo. Segundo Halbwachs (1990), a memória do grupo permite consolidar

a identidade daquele que lembra. Por isso não é possível pensar o “texto de memória” independente do aspecto cultural e coletivo. De modo macro e micro, em maior ou menor grau, esse elemento ecoa nos dois textos dando mais concretude ao diálogo com a memória e seu processo na recordação.

O que sentimos a partir desses múltiplos caminhos que trouxemos quanto à memória é que ela está em sintonia ou mesmo imersa no que chamamos de “imaginário”. Em diversos momentos nos vimos tentados a adentrar o tema. A aproximação entre memória e imaginário é inevitável, estes dois termos se aproximam quando ganham forma dentro do material da narrativa e da ficção. Para um corpo no presente, tanto a memória quanto o imaginário dependem da ficção. Esse pai criado na narrativa participa de elementos que evocam o processo da memória e da fantasia. Um pai ausente que vai sendo montado, peça a peça, por fragmentos do lembrado, do esquecido e do imaginado.

Quando falamos de “imaginado” pensamos na ficcionalização de algo, um modo de tornar consciente um conteúdo fora da experiência factual. Para isso, o conteúdo consciente presente precisa se “irrealizar”<sup>45</sup> para dar espaço ao material inconsciente e “imaginado”.

A ficção como ato – realização/presentificação de um material psíquico e memorioso – vem na esteira desse desejo de permanência, de tornar presente o ausente. É importante ressaltar que o que é ausente como material esquecido vive latente como possibilidade, como devir e ganha (ou pode ganhar) forma, ser “preenchido”, pela ficcionalização. A ficção, em suas diversas expressões, emprega, como material, pedaços do lembrado e do esquecido. Ambos são, em alguma medida, matéria-prima da memória em si. A

---

<sup>45</sup> Aqui gostaríamos de discorrer sobre ideias do que significa se “irrealizar”. Quando a narrativa se abre aos brancos próprios do processo de recordação, a ficção mostra as caras para dar concretude ao ausente. Para tornar consciente algo da memória (em sintonia com o passado) é necessário presentificar esse passado na consciência. Para isso, é fundamental “negar” o presente para abrir espaço ao que está além dele. É certo que o passado é recordado e transformado pelo presente, mas parte do que temos da experiência imediata precisa ser negada para que o que diz respeito à memória possa se realizar. O presente deve se irrealizar para que o material imaginado e ficcionalizado possa habitar o consciente e se “realizar”. Esse processo de se “irrealizar” para alcançar o virtual remete ao próprio pacto ficcional que necessariamente cumprimos para participar da ficção como ocorre na literatura, por exemplo. É Wolfgang Iser quem nos relembra de nossa relação com o fictício e essa mesma reformulação que é possível dentro do pacto ficcional: “Se o fictício nos possibilita nos irrealizarmos para garantir à irrealidade do mundo do texto a possibilidade de sua manifestação, então, pelo menos estruturalmente, nossa relação com o mundo do texto terá o caráter de acontecimento” (ISER, 1996, p. 29).

memória pura e profunda é vislumbrada em fragmentos do lembrado e do esquecido dentro da narrativa.

Quando pensamos sobre o termo imaginário o vislumbramos, à primeira vista, distante da possível fidelidade ao real que a memória nos apresenta. Ele aparece mais receptivo e próximo da ficção e da invenção. O imaginário não deixa de se relacionar com uma forma de memória, uma construção de lembranças, rastros e apagamentos da história humana. Por isso pretendemos abordar as possíveis discussões que rodeiam o imaginário em um capítulo subsequente, antes falaremos da imagem.

### 3 IMAGEM, SEMELHANÇA E ALÉM

No estudo que realizamos sobre o “texto de memória” ficou evidente como lacunas sobrevivem dentro do lembrado. Para habitar essa ausência, os filhos recorrem a imagens<sup>46</sup> que surgem de formas diversas diante de nós. Quando nos propomos a discutir sobre a imagem, o primeiro impulso diante dos textos dessa análise é a de posicionar em lugares opostos “palavras” e “imagens”<sup>47</sup>. Entretanto, logo descobriremos que essa distinção/oposição aponta para a necessidade de interação entre as duas linguagens, de relacioná-las e para a percepção de como elas podem enriquecer uma à outra. Muito além dessa perspectiva, desejamos encarar as imagens longe dessa perigosa dicotomia. Quando perseguimos a “imagem” do pai que emana desses textos, observamos outras questões mais produtivas para o debate.

Para materializar a imagem desses pais, os filhos “costuram” uma nova forma/concretude para lhes abrigar. Nesse capítulo nos interessa essa substância e como esta reverbera em imagens das mais diversas. Inicialmente, para essa empreitada, nada mais importante que delimitar do que falamos quando discutimos o termo “imagem”. Dentre os autores que nos auxiliam, destacamos Martine Joly (2003) que oferece uma possibilidade de síntese para essa ideia, à primeira vista, tão ampla.

[imagem] indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece. (JOLY, 2003, P. 13).

A relação da imagem com nosso mundo visível, sua corporeidade e seu vínculo com o sujeito que a ativa, são as sementes da reflexão que propomos aqui: “Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma ‘imagem’ é antes de mais nada *algo que se assemelha a outra coisa*” (JOLY, 2003, p. 38,

---

<sup>46</sup> Nossa reflexão pretende pensar a imagem de modo extenso, como nos orienta Baitello: “Imagens, em um sentido mais amplo, podem ser configurações de distinta natureza, em diferentes linguagens: acústicas, olfativas, gustativas, táteis, proprioceptivas ou visuais” (BAITELLO, 2014, p. 63).

<sup>47</sup> Aqui desejamos adicionar um contraponto importante e destacar a genealogia compartilhada por palavras e imagens. Isso fica evidente no que nos diz Baitello: “A imagem é uma forma de escrita. Isso não se questiona, porque a escrita nasceu da simplificação dos registros iconográficos, dos desenhos e das pinturas. A relação entre as duas é indissolúvel porque ambas pertencem ao universo da visualidade.” (BAITELLO, 2014, p. 49).

grifo do autor). Dentre as direções que Joly (2003) nos oferece, a primeira que abordaremos é a sua dependência da experiência.

Assim como uma pintura ou desenho de uma paisagem evoca uma realidade próxima a nós, essa reprodução, que pode surgir mediante um suporte material ou virtual, nos aparece mais ou menos figurativa<sup>48</sup>. A partir desse pressuposto, consideramos a ideia de imagem como mais ou menos “semelhante” a algo experimentado pelos sentidos. Pois essa é a primeira camada a considerarmos em relação a ela: aquela que empresta algo do visível para se constituir.

Nessa direção, trazemos para a discussão o estudo de Jacques Rancière (2012). Nele, temos uma reflexão sobre a imagem sob três perspectivas. A primeira tem sintonia com a semelhança em si, seria a imagem figural, uma forma imagética nua na sua figuração: uma visualidade que se encerra como cópia de algo conhecido. Outra forma de imagem é a remissiva: aquela que permite algumas dessemelhanças, possui uma direção, aponta para outro lugar e constrói conexões conosco. Como última e mais complexa, teríamos aquela que apresenta uma maior dessemelhança ou ainda, de acordo com Rancière, uma arquissemelhança: imagens metamórficas que resultam de relações construídas a partir de novos arranjos, uma desestruturação da semelhança original.

A marca da coisa, a identidade nua de sua alteridade no lugar de sua imitação, a materialidade sem frase, insensata, do visível no lugar das figuras do discurso, é isso que se reivindica na celebração contemporânea da imagem ou em sua evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo modo mesmo de sua produção material. (RANCIÈRE, 2012, p. 18).

A possibilidade da arquissemelhança nos põe diante do objeto artístico. O debate que Rancière propõe converge com o que nos diz Roland Barthes (1984) quanto ao *punctum*<sup>49</sup>, algo na imagem que não traz um significado

---

<sup>48</sup> Quando apresenta semelhança e mesmo confunde-se com o objeto de destino, ela é mais figurativa. Santaella (2005) fala sobre o signo icônico, o que se confunde com o objeto que representa. Ela oferece o exemplo em que estamos diante de uma pintura/quadro e esquecemos que “ela não é a coisa” e se torna “um puro sonho”; neste momento estaríamos contemplando um ícone. Essa perspectiva da imagem aparece no estudo de Martine Joly também, onde ela discorre sobre a questão da semelhança da imagem com o que experimentamos do mundo real e considera que uma semelhança excessiva produz uma ilusão de realidade.

<sup>49</sup> Desenvolveremos esse debate mais detidamente em um subcapítulo subsequente.

determinado, mas que nos atravessa de certa forma. Encontramo-nos, assim, com aquilo que nos atinge profundamente para além de seu sentido e descrição possível. Isso, em convergência com Rancière, seria algo além do visível.

Da mesma forma que Rancière (2002) debate a questão da imagem oscilando entre a semelhança e a perspectiva da arquissemelhança, podemos refletir sobre o pai nesses dois textos. Neles nos deparamos com essas diferentes possibilidades imagéticas: concepções que nos parecem mais semelhantes, mais figurativas e descritivas e outras que parecem emergir do subtexto. Essas configurações mais complexas criam estranhamento, não se mostram em um primeiro momento, parecem brotar de um entre-lugar e de relações e desencontros do texto. Dentro dessa perspectiva, encontramos essas imagens que oscilam entre uma semelhança crua/vazia e uma arquissemelhança que oferece uma configuração completamente nova.

Atentos aos textos, vemos que o conto de Rosa se constitui como um texto exclusivamente composto de palavras, que agrega alguma forma pictórica a depender de sua edição<sup>50</sup>. Em *A terceira margem do rio* encontramos possibilidades imagéticas na forma de descrição, de metáfora e daquilo que brota dos cruzamentos e estranhamentos profundos do texto (RANCIÈRE, 2012). Vislumbramos elementos mais semelhantes e outros que podem ser vistos como dessemelhantes ou arquissemelhantes e, conseqüentemente, afastados da simples percepção. Nos deparamos, por exemplo, com a descrição direta, relacionada à ação como nos trechos: “nosso pai enalçou o chapéu” e “Nosso pai entrou na canoa” (ROSA, 2016, p. 68). Observamos, em outras situações, uma caracterização, nesse caso especulativa, que visa um pai enquanto homem que possui um corpo: “eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol [...]” (ROSA, 2016, p. 70). Também encontramos em outros momentos uma determinada visualidade de valores, atribuídos sob a perspectiva da afetividade do filho: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 2016, p. 67). Essas formas imagéticas podem ser consideradas como visibilidades de primeira ordem e remissivas, que encontram semelhança no nosso mundo e

---

<sup>50</sup> Na edição que usamos de 2016, a figura em forma de sombra de um homem dentro de uma canoa aparece no início de todos os contos e faz parte da identidade visual da edição.

dão determinada materialidade ao pai.

Podemos observar, ainda, outras imagens que traçam diferentes caminhos. Algumas buscam o reconhecimento (AUMONT, 2002), dão concretude para indivíduos e para seus atos, indicam um movimento e atitudes reconhecíveis: “Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada [...] Me viu, não remou para cá, não fez sinal” (ROSA, 2016, p. 68). No entanto, chama atenção como grande parte das imagens funcionam conforme outra engrenagem. Nelas podemos identificar formas metafóricas, encontramos a rememoração e uma alusão à arquissemelhança de Rancière (2002). Elas apontam para outro lugar: um além.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. (ROSA, 2016, p. 68).

Este fragmento significativo do conto nos induz a explorar sua imagética sob outra perspectiva. O trecho permite “visualizar” a construção de um tipo de partida inerte, uma estranha jornada de negação. O absurdo de uma invenção de permanecer para nunca mais voltar. Não nos permitimos determinar o sentido completo dessas expressivas sentenças, porém é possível salientar esse contato com o imaginário. Ali observamos uma construção de dessemelhança/arquissemelhança, o que não se deixa encerrar na pura similaridade. Tão difícil de descrever como, até mesmo, de visualizar. É como atribuir cor e textura para emoções intensas. Dentro desse fragmento encontramos uma alusão – uma possibilidade de identificar – o que constitui essa terceira margem. Um lugar fora do lugar, um espaço estranho e, talvez, de contornos metafísicos.

Nesse sentido, consideramos que o texto rosiano oferece diferentes formas de olhar – de visualizar o pai (aspecto que pretendemos dar maior atenção na tese). Conforme o que discutimos sobre semelhança e arquissemelhança (RANCIÈRE, 2002), verificamos formas imagéticas que aparecem como descrições de ações, objetos e cenas que constroem um ambiente e constituem um cenário para o que é narrado. No entanto, grande parte do que podemos “visualizar” – dentro dos limites possíveis do termo – distancia-se daquilo que é estritamente figurativo e mergulha fundo nos

personagens. O pai é edificado no texto a partir dos próprios sentimentos do filho – especialmente de sua saudade e memória –, fragmentos da natureza do rio e como, talvez, um pedaço do corpo da canoa.

O texto verbal expressa diferentes formas de visualidade. Paulo Soethe (2000) em seu artigo *Guimarães Rosa, pintura e espaço literário*, destaca a disposição de Guimarães Rosa para “achar analogias entre a pintura e a conformação literária da realidade visual” (p. 263) e enriquecer os espaços e imagens dentro de seus textos. A partir de reflexões sobre a luz e texturas observadas nas pinturas, por exemplo, Rosa demonstrou que trabalha com cuidado a “visualidade” na sua escrita. Esse aspecto constrói não apenas o espaço e o ambiente para se encenar a narrativa, mas contempla o íntimo de seus personagens. Apesar do estudo de Soethe (2000) se voltar para outro texto rosiano, observamos também em nosso objeto, assim como em toda a obra de Rosa, essa atenção com as imagens, como uma preocupação constante da sua produção.

Já no texto de Mutarelli, com suas ilustrações de página inteira – preponderantes em relação ao conteúdo verbal – nos deparamos com imagens que inicialmente remetem a concepções mais figurativas e de contexto aparentemente banal. Muitas surgem como composições de indivíduos, objetos e ambientes com correspondência na experiência sensível. No entanto, as representações extraterrestres e algumas páginas de temática abstrata fogem desse “naturalismo” (FIGURA 15).

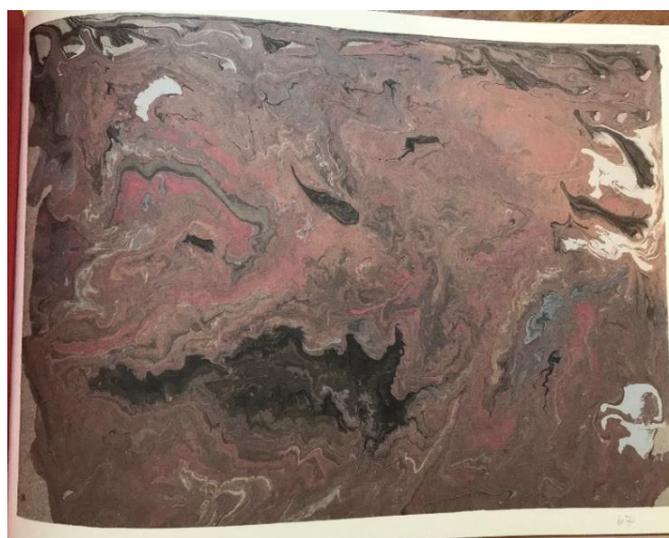


Figura 15 – Uma das ilustrações abstratas do livro. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 67.

Afastados dessas imagens mais abstratas e inusitadas, observamos que mesmo as ilustrações mais triviais ganham novos sentidos e profundidade a partir da leitura, do embaralhamento e do cruzamento entre texto verbal e visual. Enquanto algumas são abstratas já de partida, outras recebem camadas de absurdo no processo de leitura. E o que nos dizem essas imagens disformes e sem caracterização reconhecível? (FIGURA 15) Certamente são representações que fogem da semelhança e da descrição mais crua. São elas, talvez, o destino de toda imagem paterna e de seus retratos, que se deterioram ao longo do livro, sempre um pouco mais desconstruídas? Será que elas apontam para a homogeneidade do deserto e da lama do leito seco do rio? São possibilidades que podemos captar, mas não olhando-as individualmente. Essa leitura depende do conjunto das outras imagens e textos do livro.

Além das imagens abstratas, no livro de Mutarelli, as ilustrações suscitam um conjunto de semelhanças que reconhecemos da nossa experiência, possuem cenários análogos ao nosso cotidiano e mesmo às nossas fotografias. Elas possuem eco em nosso conhecimento e certa referência na própria história da arte, como o que menciona Paulo Soethe e Sibebe Paulino: “a própria percepção já é fruto de uma leitura de convenções técnicas de cor, traçado [...]” (PAULINO; SOETHE, 2005, p. 44). Isso é o que podemos observar em um primeiro nível de leitura. No entanto, quando postas em relação e observadas em sequência dentro da narrativa, assim como quando percebemos suas repetições com diferença (HUTCHEON, 2011), produzimos novas imagens que dependem não mais de uma semelhança dada de início: elas nos encaminham para decifrar o olhar direcionado para a figura do pai.

As imagens oferecem muito mais que a simples repetição da nossa experiência. Não existe uma fidelidade inegável nas imagens que buscam espelhar essa realidade, até porque a forma como olhamos para o mundo depende muito de escolhas e intenções particulares de cada indivíduo. Esse aspecto se estende no modo não apenas que olhamos a realidade, mas atinge o modo como vemos as imagens. Conforme o que nos diz John Berger (1982):

Aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afeta o modo como vemos as coisas. Na Idade Média, quando os homens acreditavam

na existência física do inferno, a visão do fogo tinha certamente para eles um significado muito diferente do que hoje para nós. [...] Uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por séculos. (BERGER, 1982, p. 12-13).

De acordo com Berger, construímos uma relação cultural e memoriosa com as imagens e seus significados. Olhar uma imagem implica uma interpretação que parte de nosso repertório e lhe dá concretude. Dessa forma, temos não apenas uma perspectiva psicológica individual sobre as imagens diante de nós, pois a nossa percepção não surge ilesa. Nenhuma imagem é livre de alguma forma de concepção da realidade. Um autor que consideramos importante para refletir sobre a relação entre o olhar e a imagem é Jacques Aumont (2002). Algumas das questões que chamam atenção em seus estudos tratam da impossibilidade do “olhar furtivo”, ou um tipo de olhar inocente, neutro. Isso se dá desde as considerações sobre o funcionamento de nossos olhos até os estudos cinematográficos que ele elenca: “[...] o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão” (AUMONT, 2002, p. 59). Para Aumont, o que percebemos do que olhamos expressa nossa relação com o mundo e como este vem impregnado de nossas próprias expectativas sobre dele. Dentro desse contexto, as palavras de John Berger (1982) são elucidativas:

Nunca olhamos para uma só coisa de cada vez; estamos sempre a ver a relação entre coisas e nós próprios. A nossa visão está em constante atividade, sempre em movimento, sempre captando coisas num círculo à sua volta, constituindo aquilo que nos é presente, tal como somos. (BERGER, 1982, p. 12-13).

Berger faz suas considerações sobre a imagem e o olhar enquanto intenção e inter-relação. Nosso olhar é movimento e está em conexão com nosso repertório, ideologias, expectativas. Quando olhamos, miramos algo, enxergamos um mundo individual que faz sentido para nós, em alguma medida. O que entendemos das imagens participa desse mesmo aspecto. Antes de mais nada, imagem é linguagem e participa da linguagem, sendo assim, depende da compreensão e repertório dos envolvidos na comunicação. No livro de Mutarelli (2011) encontramos imagens que evocam outras imagens e dialogam com nossa experiência de mundo para corroborar sua história. O pai, dentro da narrativa, carrega em si, nos traços e ações, intenções próprias

para comunicar. Mais adiante iremos explorar os tipos de ilustrações que o livro de Mutarelli traz. O que é mais importante destacar, nesse momento, é essa seleção do olhar que surge na composição das ilustrações. O pai que viu o ET é modelado, recortado do fundo da memória do filho, a partir das necessidades desse filho e de sua perspectiva de realidade. A repetição da imagem do pai não é uma simples alusão à memória parental: ela é esculpida pela percepção de mundo do filho. Já mencionamos este aspecto, mas vale reforçar a caracterização do pai como William Burroughs conforme uma seletividade própria ao imaginário coletivo do filho narrador. As imagens parecem, ainda, posicionar esse pai diante do filho, olhos nos olhos, inquirindo esse filho (FIGURA 16). O corpo do pai, sua postura, olhar, indicam esse diálogo, demonstram que as ilustrações remetem à comunicação e à linguagem, conforme também nos diz Joly (2003):

Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando esse outro somos nós mesmos. Por isso, uma das precauções necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida. (JOLY, 2003, p. 55).

Na perspectiva da imagem como ferramenta de expressão e comunicação trazida por Joly, visualizamos a página ilustrada com o rosto do pai (FIGURA 16) como uma mensagem. Essas imagens que narram o pai no livro reforçam a perspectiva do filho, seu mundo e imaginário. O corpo que o pai adquire vem impregnado da visão, do olhar do filho sobre o pai e o que dele recorda.

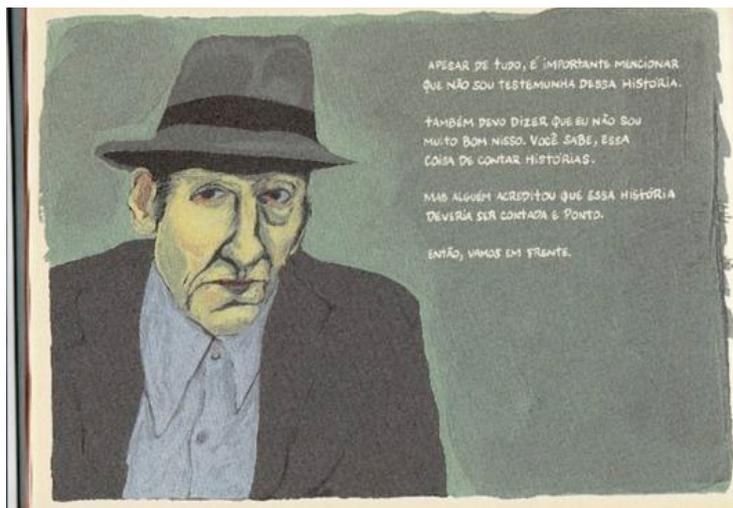


Figura 16 - Retrato do pai no livro. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 6.

A imagem pode ser alcançada no modo como nos colocamos diante das coisas. Nosso olhar percebe e absorve impressões, além de expressar uma “visão” de mundo. Nesse sentido, a imagem aparece tão consistente como a própria coisa com que se assemelha, pois ela é a consciência da coisa. Aumont endossa essa perspectiva quando afirma que o espectador é “parceiro ativo da imagem, emocional e cognitivamente (e também como organismo psíquico sobre o qual age a imagem por sua vez)” (AUMONT, 2002, p. 81). A nossa forma de apreciar o mundo envolve a concepção de alguma forma de imagem. Isso pode ser verificado em diversas formas de interações, como a que efetuamos no ato de ler. O professor Paulo Astor Soethe e Sibeles Paulino (2005) oferecem alguns conceitos interessantes para pensar obras “pictórico-figurais” que podem surgir como plásticas ou como verbais. Essas obras:

reconstroem concretamente a percepção do mundo circundante com recursos técnicos “espirituais” e desenvolvidos pela consciência, mas dão ao espectador a ilusão de uma sensação imediata. Nos textos literários e obras plásticas, o corpo e a paisagem estão presentes, acessíveis à percepção, mas a própria percepção já é fruto de uma leitura de convenções técnicas de cor, traçado, perspectivas (ou da utilização e realização verbal dessas noções), que se devem ao espírito e à tradição artística. (PAULINO; SOETHE, 2005, p. 44).

Nesse sentido, é curioso pensar como os elementos mais essenciais da percepção já surgem “frutos de uma leitura de convenções” o que reforça a imagem plástica também como signo com suas próprias regras. Esse aspecto nos remete ao que discorreremos sobre o olhar, como a percepção em si já vem impregnada de intenção e seleção. Ela mesma se alimenta de outras imagens.

A forma como vemos e como construímos imagens que brotam do texto verbal dialogam com as referências na história da arte também. A imagem é uma concepção desse tipo de repertório da mesma forma que sempre vai dialogar, como já mencionado, com nossas memórias. Quando pensamos a relação com a memória, é válido discutir dois termos corriqueiros: reconhecimento e rememoração. Nos estudos de Aumont, esses aspectos surgem para pensar nossa conexão com o mundo e com as representações pictóricas, como na arte. De acordo com o que o autor propõe, o “reconhecimento” está atrelado ao conhecimento, à comparação do que vemos com o que compreendemos do mundo real, relacionado com a “constância perceptiva” (AUMONT, 2002). Quando se refere à “rememoração”, a constituição imagética se aproxima do simbólico e do modo esquemático. Como um exemplo de esquema, Aumont menciona o círculo dourado das pinturas religiosas que simbolicamente expressam a santidade dos personagens. Tanto o reconhecimento quanto a rememoração articulam-se com a memória, mas de maneiras diversas: o reconhecimento mais próximo da percepção e a rememoração mais conectada às questões mais primordiais e simbólicas da imagem.

Partindo da perspectiva simbólica da imagem, não podemos ignorar seu aspecto mais primário e sagrado, relativo à sua origem. O homem é por essência um tipo de imagem, uma semelhança, pois, como o Pai sagrado prometeu, os filhos são feitos à sua “imagem”. Nesse ponto, fica demonstrado a força e poder que a imagem carrega em si mesma, sua face naturalmente sobrenatural. Como um tipo de fantasma, como um corpo “vazio” e negativo, ela é o receptáculo perfeito para a encarnação de algo: experiencial ou imaginado. Dentro da perspectiva daquilo que encarna, lembramos que foi a consciência da morte que nos trouxe a motivação para encontrar modos de “persistir” e deixar marcas no tempo (JOLY, 2003). Foram nossos rituais fúnebres que nos apontaram os caminhos que nos levaram às imagens: a ausência mais substancial. A imagem é uma forma de realização/atualização que tem um objeto, presente, ausente ou inexistente, como meta e busca. No mesmo sentido, Berger reforça a relação da imagem com a ausência:

As imagens foram feitas, em princípio, para evocar a aparência de algo ausente. [...] pouco e pouco, porém, tornou-se evidente que uma imagem podia sobreviver àquilo que representava; nesse caso, mostrava como algo ou alguém tinham sido – e, conseqüentemente,

como o tema havia sido visto por outras pessoas. (BERGER, 1982, p. 14).

Essa ideia de uma imagem como o que sobrevive a nós, que se perpetua além da nossa própria extensão, nos faz olhar para a imagem como uma forma de existência, algo vivo que habita esse outro lugar, que habita esse espaço virtual. A imagem enquanto o que persiste e sobrevive a nós cria um contraponto à nossa consciência de morte. Como nos diz Didi-Huberman:

As próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo. A imagem [...] deveria ser considerada, portanto, numa primeira aproximação, o que sobrevive de uma população de fantasmas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

A imagem se constitui no mesmo sentido quando significa e se permite visualizar dentro dessa sobrevivência fantasmagórica. O que Didi-Huberman afirma nos remete ao debate sobre a recordação e sua expressão enquanto arqueologia do indivíduo. Assim, encontramos na imagem um caráter espectral. Isso perpassa e se confirma na sua interação/desejo direcionado ao objeto ausente, mas também no diálogo que propõe com os símbolos de morte. A imagem emprega também formas materiais para se manifestar, como a tinta sobre o papel, o óleo sobre a tela etc. No entanto, sua existência e sentido se encontra além do material, ela é como uma invocação do além que usa como instrumento essa materialidade. Como um fantasma, ela executa sua corporeidade evocando nossas experiências do mundo em diversos níveis.

A imagem empresta algo do visível e do vivido. No entanto, ela é sempre a deformação dessa experiência e depende da leitura que o indivíduo faz. A imagem adquire um corpo nos suportes em que encarna – como o livro, como a tela do quadro ou como a fotografia. Ela ainda dá forma a diversos tipos de linguagens que a usam como meio de comunicação (as histórias em quadrinhos, o cinema, o teatro, etc). São aspectos que apontam para as manifestações que a figura do pai pode incorporar nos textos selecionados e que contornos e sombras podem ter. Assim como, transita entre modos de expressão diversos: palavras, figurações, cores, intenções e virtualidades.

Buscamos observar as formas dessas imagens e como reverberam de dentro do texto verbal e do texto pictórico, da mesma forma que vibram em

suas convergências e desencontros. Dentro dessas formatações, observamos essas imagens ultrapassando a semelhança, criando dessemelhanças e estranhamentos pela confluência de suas visualidades. São construções insólitas que nos atingem e ecoam em nós.

De posse dessa reflexão, moveremos nosso olhar para uma perspectiva mais concreta de nossos objetos de estudo: sua constituição material e “formal”. Dentro e a partir da junção de texto pictórico e texto verbal, existem combinações diversas que culminam em uma infinidade de relações midiáticas: Literatura, livro ilustrado<sup>51</sup>, história em quadrinhos, cinema, teatro, ópera, performance etc. Voltaremos nosso olhar para algumas das expressões imagéticas no subcapítulo seguinte, tratando das ilustrações no livro de Mutarelli e de seu formato.

### 3.1 LER, VER E SEUS CRUZAMENTOS

Quando olhamos para o livro que Mutarelli escreveu experimentamos diferentes percepções sobre a imagem – com ilustrações bem figurativas e, na maioria, de composição identificável e com ressonância na nossa realidade sensorial. No entanto, essa sensação ganha outras camadas de significação com o avanço da leitura e novas impressões nascem a partir do diálogo e desencontro das reproduções diante de nós. Como ponto de partida, temos um livro físico em mãos, com uma forma determinada. O livro se apresenta no formato horizontal com dimensões aproximadas de 27,5 x 20,5 cm. São mais de 100 páginas coloridas, com ilustrações que ocupam quase a extensão completa da página – sempre uma arte por página (não temos composições de página dupla).

Quando estamos atentos somente à sua forma material não podemos determinar seu modo de expressão. Como já mencionamos, as imagens costumam contribuir para muitos e diferentes tipos de linguagens. Entre as diversas possibilidades que um texto pictórico oferece, desejamos nos fixar em dois deles: As histórias em quadrinhos e o livro ilustrado. São essas duas formas de expressão, calcadas na narrativa visual, que nos interessam para

---

<sup>51</sup> É importante destacar que o livro ilustrado e os livros com ilustrações comumente atribuídos ao público infantil também participam da chamada “literatura”.

discutir a linguagem própria da obra de Mutarelli. Isso porque não conseguimos conformar seu texto, sem algum incômodo, na formulação trazida por sua ficha catalográfica que define seu livro como sendo uma história em quadrinhos. Longe de nós negar o que provavelmente o autor estabelece sobre seu trabalho, mas desejamos aproveitar seu texto para problematizar as fronteiras, que são tênues, entre as duas linguagens.

Folheando as páginas do livro encontramos diversas composições nas ilustrações de página inteira. O texto verbal que acompanha a maioria das ilustrações aparece sobre a imagem, sem balão ou requadro. No entanto, em alguns momentos um balão de fala surge: em duas ocasiões o balão traz uma mesma sentença onde lemos “calorão, hein?” (FIGURA 17) e, nas outras quatro vezes, aparece completamente vazio. É importante, nessa perspectiva, ressaltar uma desconexão entre a sequência de imagens em grande parte do livro<sup>52</sup>, assim como o desencontro entre o que narra o texto verbal e o cenário das ilustrações. Levando em conta esses aspectos, vamos debater o que configura aquilo que chamamos de história em quadrinhos.



Figura 17 - Pai junto de ET com balão (MUTARELLI, 2011, p.3).

Existem elementos que identificam o que compreendemos comumente como história em quadrinhos: um layout de página composta por quadros, requadros e sarjetas, balões de falas, onomatopeias e uma interdependência

<sup>52</sup> Nas últimas oito páginas do livro (97 a 104) podemos observar uma sequência e linearidade mais saliente entre as ilustrações.

entre os quadros na constituição de uma temporalidade/continuidade narrativa, assim como uma importante simultaneidade. Evidentemente, essas características não estão presentes em todas as HQs. Entretanto, sempre esteve no centro dessa discussão a relação entre as imagens e sua interação para conduzir a narrativa. Dentre os autores que contribuíram para pensar o formato dos quadrinhos, destacamos a contribuição de Will Eisner (1999), Scott Mccloud (1995) e Thierry Groensteen (2015). Para não estendermos demais o debate sobre esses conceitos, gostaríamos de salientar o que nos propõe Thierry Groensteen:

[...] faz-se necessário reconhecer **como único fundamento ontológico dos quadrinhos a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias**. A relação estabelecida entre essas imagens admite diversas operações [...] Mas o seu denominador comum e, portanto, elemento central dos quadrinhos, seu primeiro critério de ordem fundamental, é este: a *solidariedade icônica*. Definiremos como solidária as imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas (faz-se essa precisão para descartar quadros individuais que encerram em si uma riqueza de padrões ou anedotas) e serem plástica e semanticamente sobredeterminantes pelo simples fato da sua coexistência *in praesentia*. (GROENSTEEN, 2015, p. 27-28, grifo nosso).

Os conceitos apresentados por Groensteen oferecem um possível eixo para a multiplicidade de expressões no âmbito dos quadrinhos. Desse modo, olhamos para as HQs como aquelas nas quais suas imagens existem em co-presença e que habitam o mesmo espaço, tanto de forma simultânea como dependente. Isto é, seja dentro de quadros ou como imagens “vazadas”, é necessário que além de uma sequência e interdependência entre si, as imagens sejam visualizadas de modo simultâneo, como o que Groensteen (2015) determina como “hiper-requadro”. Isso porque, diferentemente do cinema, não estamos presos à uma sequência de quadros, nosso olhar espia os demais e a página como um todo, ou seja, não há apenas a visão linear, quadros da esquerda para a direita, participamos de uma visão tabular dos quadrinhos<sup>53</sup>. O que propõe Groensteen não se limita a relação dos quadros dentro de uma única página e pode se estender por páginas e construir conexões narrativas, à primeira vista, desconexas. Muito além de elementos

---

<sup>53</sup> Entre exemplos significativos da simultaneidade dos quadrinhos temos as obras *Jimmy Corrigan: o menino mais esperto do mundo* (2000), de Chris Ware, e *Aqui* (2017), de Richard McGuire.

que costumam aparecer e corroborar com seu senso comum, como os requadros, os balões, o estilo cartum<sup>54</sup> e as onomatopeias, a ideia de “imagens solidárias” é um guia para nosso olhar.

Diante dessa perspectiva, é curioso atentar para as ilustrações de página inteira e uma aparente desconexão entre elas na obra. Esse embaralhamento não constitui uma sequência justaposta em sequência deliberada (MCCLLOUD, 1995). A distância entre as ilustrações que ocupam totalmente a página e não aparecem “enquadradas” expressam, de início, uma ausência de linearidade. Ao observar as páginas isoladamente, é possível notar que as ilustrações não convergem com o que é descrito no texto verbal próximo a elas, criando grandes contrapontos e desencontros entre texto verbal e visual. Ainda de acordo com Groensteen (2015), é importante salientar que a “solidariedade icônica” não se limita ao espaço da página e pode ser empregada quando olhamos a obra como um todo. Isso é indicado por Groensteen quando comenta sobre o “multirretrato”, salientando como este não possui “fronteiras estáveis” e que pode aparecer em obras curtas como também em livros de duzentas páginas. Dessa forma, nada impossibilita a leitura do livro como uma HQ. A presença de alguns balões, como comentamos, aponta para essa linguagem ao mesmo tempo que não encerra o debate. Dessa forma, caso não delimitarmos o livro apenas como uma HQ, que outra linguagem poderia contemplá-lo?

Quando olhamos para o livro de Mutarelli como objeto, notamos seu formato retangular horizontal. Chama nossa atenção essa escolha de configuração, pouco empregada nas histórias em quadrinhos, já que o formato horizontal se caracteriza por privilegiar amplas expressões visuais/pictóricas e paisagens. Vale a pena destacarmos a declaração do próprio autor quanto ao formato escolhido: “Quis que ele tivesse tamanho de livro de criança para valorizar os desenhos” (MUTARELLI apud ARAGÃO, 2011, s/n). As ilustrações de página inteira, sem quebra em requadros, também nos encaminha para uma

---

<sup>54</sup> Vale a pena ressaltar o que Scott Mccloud (1995) define sobre o termo. O cartum seria uma imagem icônica, ou figura, mais abstrata em relação a uma imagem fotográfica, por exemplo. Os emoticons são outro exemplo de uma extrema abstração do rosto humano e conversa com a forma cartum: “Quando abstraímos uma imagem através do cartum, não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos [...] concentrar nossa atenção numa ideia é parte importante de seu poder especial” (MCCLLOUD, 1995, p. 30-31).

expressão que desejamos incluir nesse debate: o livro ilustrado<sup>55</sup>. Provavelmente, Mutarelli se refere ao “livro ilustrado” quando menciona o “livro de criança”.

Nessa forma de expressão, mais comentada quando direcionada ao público infantil, verificamos uma narrativa que intercala texto verbal e visual de modo interdependente. A sequência proposta no virar das páginas no livro ilustrado não exige, necessariamente, uma continuidade de situações, cada ilustração pode expressar temporalidades distintas e mesmo desordenadas. Sophie Van der Linden contribui para complementar o que se compreende como livro ilustrado:

Ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagens. [...] Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra... Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor. (LINDEN, 2011, p. 9).

Como esse formato, de maneira geral, privilegia as ilustrações, o mais comum são os livros retangulares (horizontais) e os quadrados (LINDEN, 2011). Ainda quanto à sua configuração, é indispensável comentar como a aparência, textura e materialidade do objeto livro contribui para a narrativa proposta<sup>56</sup>.

Apesar da terminologia “livro ilustrado” restringir, de maneira geral, a linguagem aos livros destinados para o público infantil observamos que esse formato inclui aspectos como: diversidade de temas, riqueza de técnicas artísticas e profundidade poética. São questões que expandem seu possível alcance e complexidade. É importante enfatizar que, mesmo sendo parte do

---

<sup>55</sup> Para os não familiarizados com o termo, é importante distinguir o que chamamos de “livro ilustrado” e “livro com ilustrações”. Normalmente vistos na literatura dita infantil, são textos que contemplam texto verbal e visual nas suas narrativas. O “livro com ilustrações” tem como eixo o texto verbal e as imagens aparecem para repetir o que o texto verbal diz. Normalmente, você pode ler e compreender a história sem as ilustrações. Já o “livro ilustrado” oferece outro modo de interação entre verbal e visual. Você precisa da imagem para ler de forma satisfatória o livro. Nesse caso, as ilustrações podem ampliar e até mesmo contradizer o texto verbal, criando outras camadas de leitura para a obra.

<sup>56</sup> Os aspectos espaciais do livro colaboram para o enredo, especialmente com relação à diagramação, capa, margens e moldura das ilustrações. O tamanho do livro pode ter forte impacto na leitura como, por exemplo, em um livro grande que nas mãos de uma pequena criança se apresenta como um mundo imenso, uma grande aventura onde o leitor pode “mergulhar”.

senso comum, não podemos reforçar o discurso que vê nas obras dedicadas ao público infantil uma forma menor de literatura. Como diz Peter Hunt: “não estamos lidando com capacidade menor, mas com um tipo diferente de capacidade, que tende a encarar a narrativa (e conseqüentemente perceber suas estruturas) de um modo não abordado pela teoria convencional” (HUNT, 2010, p. 119).

Nesse sentido, se consideramos o livro ilustrado como aquele que apresenta enredo, interação rica entre texto verbal e visual e um modo de expressão que emprega ilustrações de página inteira – que podem ou não apresentar uma sequência entre si – o que nos impediria de olhar para o livro de Mutarelli como um livro ilustrado, afinal? Do mesmo modo, observamos que o que descrevemos pode ser aplicado também ao que é possível qualificar como HQ. Linden (2011) salienta como são nubladas as fronteiras entre os dois formatos, e demonstra como comumente empregam “artifícios” correlatos.

Retomando algumas informações, quando um livro não apresenta quadros bem delineados, não emprega constantemente balões e exibe ilustrações de página inteira, ficamos diante de um formato híbrido que pode ser considerado tanto uma história em quadrinhos muito diversa do formato tradicional quanto um livro ilustrado. Empregar balões de fala, por exemplo, não é nada estranho em livros ilustrados, como no consagrado livro *A cozinha noturna*, de Maurice Sendak (2014). É fácil diferenciar quadrinhos e livros ilustrados da narrativa ficcional como o conto, uma vez que este último emprega de forma homogênea a linguagem verbal. Mas esses outros dois, livro ilustrado e HQ, podem extrapolar as fronteiras e emprestar suas características de um para o outro.

É curioso observar como o livro ilustrado abarca em diferentes níveis o formato apresentado por Mutarelli em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*. O livro ilustrado é uma narrativa que privilegia as ilustrações e a narrativa se desenrola no virar das páginas. Os títulos mais contemporâneos propõem ampliações e contrapontos entre texto verbal e visual, construindo um subtexto a partir dessa interação. Na somatória de elementos de uma ou de outra expressão, ficamos tentados a aproximar o trabalho de Mutarelli do livro ilustrado, mesmo negando com isso a informação de sua ficha catalográfica. Isso nos provoca a questionar em que medida essa

atribuição não lhe cabe.

Dentro dessa polêmica, não podemos deixar de considerar o lugar do autor Lourenço Mutarelli nessa questão. O autor é amplamente reconhecido como autor de histórias em quadrinhos, acumulando prêmios e homenagens dentro da linguagem. Os balões de fala aparecem em momentos pontuais, acenando para esse formato. E não podemos esquecer que as HQs seguem rompendo com diversos padrões que tentam delimitá-las. Ou seja, nada impede de classificarmos o livro como quadrinhos, mesmo que suas características também o aproximem do livro ilustrado. Nossa ideia é propor um inter-lugar para a obra, lendo-a como um livro ilustrado adulto, que desconstrói alguns elementos das histórias em quadrinhos e acaba por abraçar uma forma bem individual que permite ser tanto um quanto outro – quem sabe, um gênero híbrido. Apesar de sua alternância, poderíamos caracterizá-lo de forma satisfatória como um estranho e falso álbum de família. Esse formato dialoga tanto com os quadrinhos quanto com o livro ilustrado, atendendo satisfatoriamente ambas as expressões.

A ideia de um álbum de família se articula não apenas com as dimensões do livro que remetem ao formato do álbum fotográfico. Ele está intrínseca e extrinsecamente remetendo ao álbum e a sua função de armazenar fotos, memórias e construir uma ficção familiar. Cada ilustração, que ocupa uma página inteira, possui uma identidade unitária de fotografia, com cenário e indivíduos em suas poses. Os retratos repetitivos também evocam esse aspecto, como uma galeria de retratos.

Que melhor espaço material para encenar a ficção do pai e os anseios do filho do que o álbum de família? Ele encarna elementos dos quadrinhos, do livro ilustrado e se consolida como um estranho e falso álbum de família. Esse formato nos remete, ainda, aos hobbies do pai de colecionar fotos. Esse universo característico do registro fotográfico sobrevoa todo o livro. Em seguida, vamos dedicar um subcapítulo para abordar a profunda relação da narrativa de Mutarelli com a fotografia, mas antes, desenvolveremos algumas definições para as formas imagéticas que o livro de Mutarelli nos traz que vão muito além do seu formato.

### 3.2 ENCAIXOTANDO IMAGENS

Neste subcapítulo nos interessa olhar para as ilustrações do livro *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* e determinar algumas possíveis classificações para elas. A partir de um olhar mais detido, identificamos alguns tipos de imagens na obra, construídas dentro de um conjunto que inclui forma e intenção. As imagens se distinguem entre: “retratos compulsivos”, “fotografias íntimas e coletivas”, “fatos e eventos”, “imagens mistas” e “imagens devaneio”. Em seguida vamos descrever e comentar o que pretendemos com cada uma dessas configurações.

Os “retratos compulsivos” referem-se ao retrato do pai (FIGURA 18). Esses retratos são numerosos no decorrer do livro, como uma galeria de fotos, sempre projetados com um olhar para o leitor e, parcialmente, colocados no mesmo enquadramento.



Figura 18 - Retratos do pai. Fonte: Mutarelli, 2011, p. 06; 10; 25; 29; 43; 64; 69; 72; 74 (da esquerda para a direita).

É possível contabilizar os retratos do pai, colocados em uma pose semelhante,

com alterações de textura, cor, saturação e “solidez”, pelo menos, doze vezes. A imagem do pai apresenta pequenas variações de composição, mas mantém unidade de conteúdo e intenção. Novamente, lembramos de Linda Hutcheon quando esta menciona que o nosso desejo é contar as mesmas histórias de maneiras diferentes (HUTCHEON, 2011). Apesar de não apresentarem características marcantes enquanto uma simulação fotográfica, as imagens remetem ao retrato, tanto fotográfico quanto o retrato nas artes plásticas. Aqui vale destacar que Mutarelli costuma trabalhar com a pintura sobre a fotografia, o que torna mais evidente o diálogo que as ilustrações constroem com o registro fotográfico.

A repetição compulsiva do pai apresenta-se, ainda, como uma tentativa de estudo da sua figura. É um esforço para fixar de forma mais concreta essa imagem. A repetição expressa uma busca, o anseio de entender, marcar e preservar uma verdadeira imagem do pai. Esse projeto é realizado pelo filho a partir do que narra e se amplia nas ilustrações. Nesse procedimento, a imagem do pai sofre o mesmo processo adaptativo através das leituras, releituras e transformações dentro do livro. Os “retratos compulsivos” se alternam em “imagens mistas” ou “imagens devaneio”, onde o ato de “recordar” deforma seu retrato. Enquanto retoma a história do ET, o filho tenta salvar/resgatar de dentro do texto a imagem desse pai, cultivar sua existência. A alteração estilística que varia entre as repetições do retrato paterno, atua para demarcar a efemeridade dessa imagem, a perda de sua solidez e nitidez. Esse procedimento pode ser verificado na mudança das cores, no contraste, na nitidez e, como mudança mais significativa, indica uma certa desconstrução ou desmoronamento, demarcado também na aparente “pintura borrada”. Essa deformação dificulta distinguir os traços do pai passando a impressão que alguma coisa escorre da ilustração.

As “imagens devaneio” são as ilustrações que apresentam certa desconstrução da forma e do “naturalismo” dos outros retratos e cenas. Ocorre ali um processo de abstração da concretude e da figuração do pai, seja pelo apagamento dos contornos ou de sua definição. Como deve ter ficado evidente, os “retratos compulsivos” acolhem características das “imagens devaneio”. A deformação dos retratos como “imagens devaneio” são especialmente importantes para o discurso da memória dentro do conjunto de

ilustrações do livro. Esse procedimento/progressão para as “imagens devaneio” expressa a impossibilidade de permanência íntegra do material lembrado, o que aponta também para a eminência do esquecimento. Assim como nas ilustrações, onde as cores e formas parecem se “desprender” do papel e se diluírem, o que ficou para os filhos da “imagem” do pai caminha para a mesma deterioração.

Já discutimos no início do capítulo sobre as páginas abstratas, entretanto, queremos reforçar que elas conduzem ao desmoronamento do retrato do pai e de suas memórias que culminam nessa representação disforme. As abstrações se expressam nas “imagens devaneio” que propomos, mas de forma extrema. Essas reproduções surgem em cinco momentos no livro, como se estivessem abrindo atos para uma tragédia ou novo capítulo – nas páginas 21; 37; 55; 67; 81 (MUTARELLI, 2011). Essas imagens abstratas dialogam com outras que possuem, também, corporeidades abstratas: o leito seco do rio (nas páginas 53 e 59, por exemplo); o desenho esquemático do tapete no chão da sala (p. 27) e o embrulho da caixa da coleção (p. 88). Essas ilustrações surgem como figurações para o próprio emaranhado obscuro e difuso do processo de recordação dilatado no esquecimento.

De volta às imagens mais figurativas, observamos como o diálogo com o registro fotográfico é marcante nas ilustrações de Mutarelli. A partir dessa simulação fotográfica, é possível identificar no livro uma categoria de imagens que chamaremos “fotografias íntimas e coletivas” (FIGURA 19). Esse formato aponta para as ilustrações que somam um conteúdo aparentemente fotográfico (pessoas posando e lugares distantes dos eventos narrados) com cores características de fotos antigas, comumente determinadas como sépia (tons amarelados e amarronzados).



Figura 19 - Compilado de ilustrações de fotografias.  
 Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 16; 41; 60; 89.

Chamamos essas fotos de “íntimas e coletivas” pois não é possível distinguir exclusivamente pelas representações o que pertence ao acervo familiar e o que se refere às fotos da coleção. Essa indistinção é necessária para o desfecho da trajetória desse pai:

ele [pai] disse que só queria as fotos. Todas as fotos. As que colecionava e nossos álbuns de família. Eu levei. [...] Meu pai foi tirando as fotos de nossos álbuns e misturando com as fotos da caixa encapada com papel bonito. Toda a sua vida, se misturando com outras histórias esquecidas. (MUTARELLI, 2011, p.86- 92).

O que o narrador menciona deforma o sentido e a primeira leitura das ilustrações do livro. Nesse ponto, é possível reler todas as imagens de outra maneira, atribuindo a sua maioria algum nível de imagem fotográfica, como fragmentos da vida do pai em momentos íntimos, coletivos e ficcionais.

As outras duas classificações não se afastam dessa perspectiva fotográfica, mas possuem outra forma. As imagens “fatos e eventos” são as que oferecem uma relação mais próxima com o texto verbal, com o enredo e com o que o filho narra. Elas aparecem mais coloridas e são as que participam da ação (FIGURA 20). Por exemplo, quando o filho narra que a mãe morreu em um acidente na página 29.

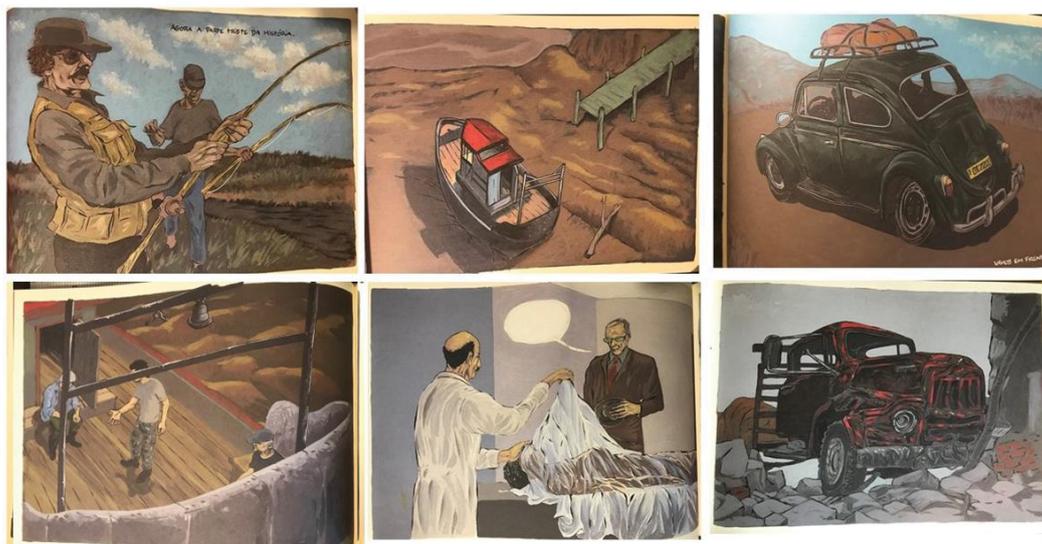


Figura 20 - Ilustração com as imagens de fatos e eventos.  
 Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 61; 23; 70; 30; 83.

No entanto, a ilustração possivelmente correspondente a esse fato, o caminhão que causou o acidente, aparece na página 13 dentro de outro contexto e envolta por outros sentidos que ali tentamos associar com o texto verbal e com toda a narrativa. Mesmo desconectada das palavras, a ilustração corresponde a um determinado evento ou fato narrado, ainda que questionemos sua validade/veracidade. A desconexão com o texto verbal e a forma como as ilustrações aparecem no livro ecoam a fragmentação da realidade no livro.

Por último e detentora de uma certa aura de progressão das imagens no livro, temos as “imagens mistas”. Assim como as “imagens devaneio” aparentam uma deterioração figurativa que caminha para a abstração; as “imagens mistas” dialogam com o caráter ficcional do próprio livro. Elas apresentam “a repetição com diferença” que depende da leitura em conjunto das imagens, uma leitura realizada na presença de todas. Uma imagem depende de outra, conversa com outras – talvez, cria em nós um *punctum* (BARTHES, 1984) – e acumula sentidos. Nessas imagens mistas encontram-se o rumo e o sentido final das ilustrações; ali elas convergem. Esse modo de coexistência remete, de um modo diverso, ao que observamos nas histórias em quadrinhos: uma solidariedade icônica e interdependência (GRONSTEEN, 2015). As “imagens mistas” retomam um fragmento de outra ilustração, já trazida no livro, para fundi-la com outra, criando uma alternativa texto-visual nova e ficcional. Observamos isso no retrato do pai que “invade” outras

fotografias (FIGURA 21) e outros contextos. Essa invasão é subjetiva, o que nos motiva nessa leitura é a aparente desconexão entre a figura do pai, caracterizado como nos diversos retratos seus (retratos compulsivos), e o seu entorno com os demais personagens.



Figura 21 - Ilustrações de fusão. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 24; 18; 63.

A partir da caracterização própria da linguagem fotográfica, com coloração e composição específicas, reconhecemos que em algumas ilustrações surge essa “invasão” nas fotos da coleção: é como se fosse um passeio, uma experiência realizada pelo pai nesses outros lugares, nesses espaços alheios. Um exemplo aparece na foto de um trabalhador com uma máscara de soldador, em um espaço adequado a sua função (p. 63). Na frente desse homem de rosto oculto, está o pai, semelhante as suas demais fotos/retratos, evidentemente deslocado na foto, como um intruso. Em outra, o pai surge de pé numa balsa (p. 24) e o incomum entre ele os demais personagens é saliente, assim como na sua posição frente a duas mulheres e uma criança de colo (p. 18). Nessas composições o pai parece apartado do entorno, como um invasor dessas fotos, um “alienígena” embrenhado em memórias alheias.

As últimas oito páginas do livro (p. 97-104) quebram o formato apresentado até ali, elas demonstram uma conexão e uma sucessão de ações, são possíveis imagens solidárias (GROENSTEEN, 2015). Elas se caracterizam como “imagens mistas”. Na sequência final, observamos pela primeira vez uma

interdependência entre as imagens e uma sequência minimamente linear da narrativa<sup>57</sup> (FIGURA 22). Na página 97 observamos um indivíduo com cabeça de papel machê, tomando o lugar do ET. Esse personagem parece ter sido “resgatado” das prováveis fotografias da caixa encapada. Não se trata de uma referência vaga a uma representação alienígena, ela foi moldada e desenvolvida dentro da narrativa, construída a partir do imaginário material do próprio livro. A criatura “escapa” de uma das fotografias colecionadas por este pai (MUTARELLI, 2011, p. 41) para ressurgir no término do livro. O pai encontra essa figura (ET ou personagem que escapou da fotografia) e o segue para dentro do rio seco, se afastando cada vez mais, ficando menor dentro do “vazio” próprio desse rio. O que o final parece nos indicar é o caminho, a jornada que o pai fez, sempre em frente.

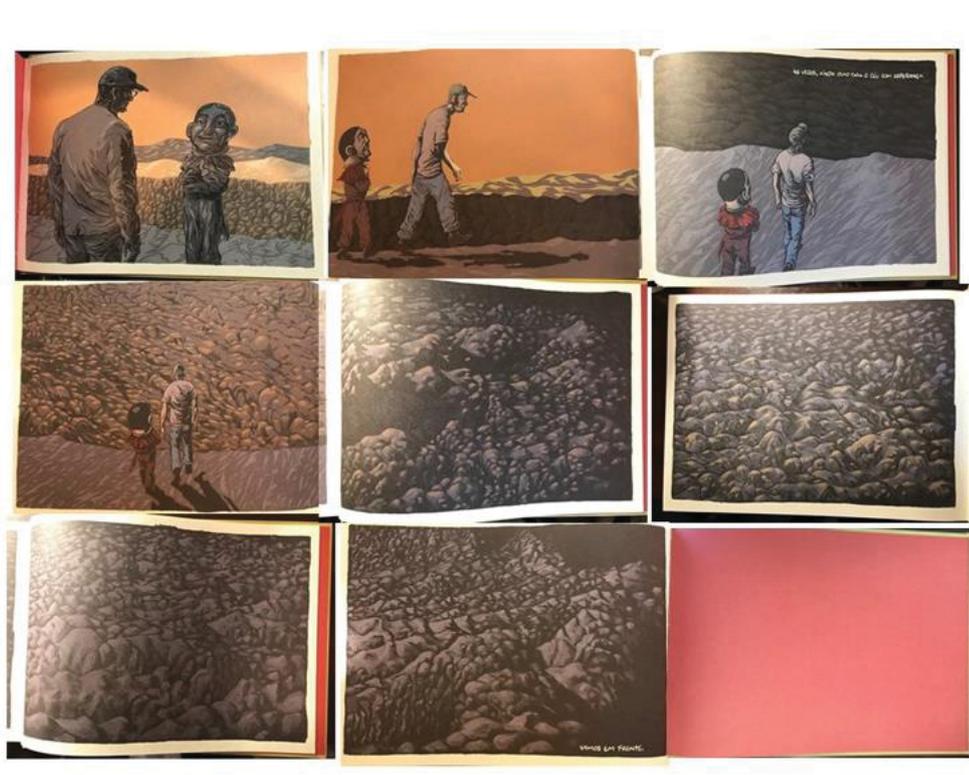


Figura 22 - Sequência final. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 97-104.

Nessas ilustrações ocorre uma fusão de diferentes aspectos trazidos durante o livro: o pai caracterizado como no dia da pesca, o personagem das fotografias que expressa a memória coletiva e individual e, finalmente, o leito do rio que dialoga com o deserto e o eterno. Assim, essas ilustrações escapam

<sup>57</sup> Ideias já foram desenvolvidas no artigo *Concepção e desmoronamento da imagem do pai no livro Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, de Lourenço Mutarelli (FERNANDES, 2019).

da semelhança original presente na percepção para atingir certa arquissemelhança (RANCIÈRE, 2012) e fazer brotar uma imagem da imagem, onde a sequência final é edificada pelo aspecto da morte, do rastro, do esquecimento e dos fragmentos da memória tida como um tesouro nas fotografias colecionada e guardadas pelo pai. É o afastamento final da realidade para um mergulho na ficção paterna.

Diante desses pressupostos, observamos nas ilustrações, e no decorrer do livro, uma transgressão proposta justamente pelo debate entre evento real e virtual. São imagens que acrescentam outra camada a essa questão e que vão além do afastamento do pai da realidade com o encontro com o ET.

O caminho que traçamos tem como objetivo compreender de que é feita ou que imagem é essa que transborda do livro de Mutarelli na figura do pai. Ela, a imagem que buscamos, participa da ausência, do esquecimento, da lembrança e da morte. É na relação das imagens, na sua solidariedade que parece quase oculta, que encontramos as verdadeiras imagens. São imagens nascidas para além da semelhança, ainda de acordo com Rancière (2012).

a imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

É no que está além da semelhança, como nos indica Rancière, que encontramos essa imagem mais profunda que brota do desmoronamento do pai e que está impregnada dos rastros dele. Mesmo quando recorre à simulação fotográfica, o pai que viu o ET evoca algo significativo sobre a imagem, algo que dialoga com a memória, com a permanência e o desejo de negar a morte. As imagens fotográficas indicam que ali está um objeto pré-existente ao registro, à captura (SANTAELLA, 2005). Nos vemos diante de uma oscilação entre atestar uma realidade e o falseamento do factual. O falso daquilo que deseja ser real, nessas fotos que não são fotos, fotos que querem ser fotos, que buscam reavivar memórias e retratos.

### 3.3 FOTOS IMAGINADAS

É evidente, ao longo de nosso estudo, a atenção dedicada para os instrumentos da memória que se manifestam na ficção. Nessa perspectiva, a fotografia, enquanto objeto que canaliza essa manifestação, merece um olhar atento. No livro de Mutarelli, objeto de nosso interesse nesse momento, a fotografia encarna em si uma voz da recordação, oscilando entre seu aspecto realista e virtual. É sobre essas fotos e sua presença ficcional que vamos tratar.

Conhecemos o objeto fotográfico como um suporte que captura uma situação verdadeiramente ocorrida e que é transpassada de luz. Hoje em dia, diante das novas possibilidades tecnológicas, a fotografia ganhou outras interpretações, mas, aqui, pretendemos atentar para seu sentido de captura e revelação de uma vista experimentada por alguém (BERGER, 1982).

Conforme discutimos no capítulo de imagem, especialmente no intitulado “Encaixotando imagens”, identificamos no livro as seguintes formulações pictóricas: retratos compulsivos, fotografias íntimas e coletivas, fatos e eventos, imagens mistas e imagens devaneio. Dentre as ilustrações, algumas possuem características que simulam de forma mais enfática uma fotografia. Na classificação proposta, elas surgem como “fotografias íntimas e coletivas”, à princípio. São as fotos da família do narrador e personagem e as fotos colecionadas. As colecionadas são aquelas armazenadas na caixa encapada com papel de presente. No capítulo da memória, mencionamos que as ilustrações do livro atuam como simulações de um registro fotográfico e estão presentes na forma como a história é conduzida.



Figura 23 - Ilustrações do livro como fotos. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 89; 60.

Algumas fotos parecem registros de infância e fotos antigas, em tons envelhecidos (FIGURA 23). As bordas das ilustrações permitem-nos rememorar fotos antigas que também eram produzidas com as mesmas costumeiras margens nas laterais. Apesar de as ilustrações uma semelhança com reproduções fotográficas, elas certamente não o são. Esse falseamento remete ao conceito do “como se” das referências intermediárias de Irina Rajewsky (2012), que se refere a uma ilusão de outra mídia concebida nas especificidades da mídia diante de nós, ou seja, parecem fotografias, mas foram criadas por meio da pintura acrílica sobre papel<sup>58</sup>. Encontramos diante de nós, um livro com reproduções das pinturas em acrílico, que “são usad[a]s e adaptad[a]s de tal modo que [elas] guardam correspondência e semelhança com elementos” (RAJEWSKY, 2012, p. 61) da fotografia. Dessa forma, muitas imagens aparecem como essas simulações ou como o que chamamos de “fotografias íntimas e coletivas”, dentro das classificações já apontadas.

De partida, pensamos a fotografia como o elemento que atesta um fato passado, traz à tona uma lembrança e pode confirmá-la. “A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança” (AGAMBEN, 2007, p. 24). No entanto, como Agamben nos recorda, a imagem fotográfica habita este espaço entre o sensível e o inteligível, existe algo da realidade, mas não é a própria realidade.

Mesmo considerando que, nos dias atuais, as formas de captura sejam distintas, esse ato de revelar, tão intrínseco ao processo de trazer à tona por meio da revelação na sala escura, ainda permeia a fotografia. Há nela essa relação física e espacial com uma forma de existência que pode ser lida de diversas formas, mas não negada. De acordo com Barthes, a fotografia não pode mentir sua presença.

[...] a Fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa; é a própria autenticação [...] ela jamais mente: ou antes, pode mentir quanto ao sentido da coisa, na medida em que por natureza é *tendenciosa*, jamais quanto a sua existência. [...] Toda fotografia é um certificado de presença. [...] um real que não se pode

---

<sup>58</sup> Essas ideias já foram desenvolvidas no artigo *Concepção e desmoronamento da imagem do pai no livro Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, de Lourenço Mutarelli (FERNANDES, 2019).

mais tocar. (BARTHES, 1984, p. 128-129, grifo do autor).

As fotos produzidas no livro de Mutarelli oscilam, dessa forma, como emulação de realidade e, ao mesmo tempo, reafirmam o aspecto tendencioso do sentido da fotografia. Em Mutarelli observamos as simulações fotográficas que constroem um “isso foi” que é também falso, mas aparenta um diálogo com o que passou, com algo que “verdadeiramente” ocorreu. Duas das classificações propostas para as ilustrações são resultado desse debate com o real: as “fotos íntimas e coletivas” e os “retratos compulsivos”, cada qual a seu modo. Rememorando o enredo, entre os *hobbies* do pai, estava a coleção de fotos antigas, de pessoas desconhecidas, que ele guardava em uma caixa de sapato:

Por alguma razão ele sempre comprava também umas fotos velhas que uma mulher vendia lá numa banquinha. [...] Não sei como a tal dona da banquinha as conseguia. Também nunca entendi por que meu pai as comprava. (MUTARELLI, 2011, p. 17-19).

Dessa forma, as fotos são um conteúdo da narrativa, dos motivos e da personalidade do pai e, também, do aspecto pictórico do livro, com ilustrações que simulam esse objeto. A realidade desse pai é modelada pelas fotografias que o cercam, as fotos pessoais (álbum da sua própria família) e as alheias, estranhas. Aquelas fotos de desconhecidos que habitam a caixa encapada: “[...] Creio que toda aquela gente dos retratos estava morta, bem morta, e fazia tempo” (MUTARELLI, 2011, p. 28). Quando o pai procede com o embaralhamento das fotos ele cria uma terceira realidade possível para si. Nessa outra realidade todas as fotos pertencem a sua memória e experiência.

Supondo uma determinada realidade criada pelo pai, não podemos negar que a fotografia depende de uma determinada seleção, um certo olhar e uma forma de ver o mundo que muda de indivíduo para indivíduo (BERGER, 1982). Ainda assim, como apontamos anteriormente, a fotografia carrega desde sua origem uma determinada promessa de realidade. Além do que existe, a foto expressa o indivíduo que vê, como menciona Sontag (2004).

[...] como as pessoas logo descobriram que ninguém tira a mesma foto da mesma coisa, a suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro mas uma avaliação do mundo. Tornou-se claro que não existia apenas uma atividade simples e unitária denominada

“ver” (registrada e auxiliada pelas câmeras), mas uma “visão fotográfica”, que era tanto um modo novo de as pessoas verem como uma nova atividade para elas desempenharem. (SONTAG, 2004, p. 53-54).

A ideia de uma “visão fotográfica” que indica uma seleção e avaliação do mundo, modifica a percepção estritamente real atribuída a foto. Ao mesmo tempo, permite uma conexão com um novo “código visual”, de acordo com Sontag (2004):

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça — como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, p. 8).

Chama atenção, em Sontag, o termo “ensinar” relativo às fotografias, essa modificação que a foto implica no nosso olhar, no modo de ver o mundo. Além da sensação de poder “guardar” o mundo, próprio da foto, o modo de olhar se transforma por meio dessa visão fotográfica. Este conceito que Sontag traz (2004) – referente ao que aprendemos e guardamos graças a fotografia permite rever nosso próprio modo de estar diante do livro de Mutarelli. As imagens, especialmente as simulações fotográficas, delimitam uma leitura, indicam o que “vale a pena olhar” para além do que o enredo do encontro com o ET aponta. Esse processo não se restringe à nossa leitura, está na leitura de mundo executada pelo pai do narrador. Este pai delimita o mundo e sua própria realidade por meio das fotografias que escolhe como companhia no asilo. A ação de misturar as fotos de família e fotos da coleção indica essa reformulação do real para o próprio pai, que transforma o sentido de cada foto de acordo com a mudança de contexto e de espaço.

Do mesmo modo que o pai interfere/transforma a própria percepção da realidade, nós somos impactados pela apresentação dessas imagens. A ordem e a proposta das ilustrações transformam o sentido de leitura e constroem uma percepção nova a respeito do pai e de sua memória. O pai se converte em objeto quando capturado pela foto. Tornar-se objeto é a sina própria da fotografia, de acordo também com Barthes (1984). Como um objeto, a imagem desse pai é relacionada e ressignificada junto das demais imagens estranhas. A ordem, a repetição, o embaralhamento das imagens, produzem um sentido

diverso. A tendenciosidade própria da foto (BARTHES, 1984) é posta em jogo nos induzindo a construir outros sentidos a partir da composição e relação entre elas.

Podemos também observar que os eventos narrados, muitas vezes, não são acompanhados de imagens que correspondem ao relatado. Por exemplo, quando o narrador descreve o acidente que tirou a vida de sua mãe, referindo-se ao caminhão que bateu contra o muro quando uma pedra a atingiu (FIGURA 24), visualizamos o rio com lama seca. A ilustração que poderia corresponder ao narrado na página 35, aparece bem antes, na página 13.



Figura 24 - Leito do rio (p. 35); Acidente com o caminhão (p. 13). Fonte: MUTARELLI, 2011.

Esse procedimento de embaralhamento é uma mostra evidente do mecanismo do “texto de memória” que faz alusão tanto à “memória voluntária” quanto à “memória involuntária”, onde fragmentos de memória acometem o narrador que o transportam para outras lembranças, muitas vezes, repentinamente – como algo próximo do sonho e do devaneio. Todo o livro se articula dentro desse movimento, dessa narração acometida pela recordação. Além dessa narrativa que “emula” uma lembrança invasora, observamos uma interferência no nosso modo de olhar, estimulando uma seleção e um novo sentido para o que foi visto. Quando imagens dos eventos narrados são misturadas com fotos “aleatórias” o livro executa o mesmo procedimento que o pai já havia iniciado ao embaralhar eventos da sua experiência com memórias alheias e registros de experiências de estranhos.

As falsas fotografias estão incorporadas nas imagens do livro, no entanto, algumas são mais salientes, mais “fotográficas” do que outras.

Falamos um pouco sobre o que define as imagens que chamamos “fotografias íntimas e coletivas”, com composição e elementos do registro fotográfico familiar e sua descoloração, que indica uma passagem temporal. Agora, pretendemos focar nas imagens que chamamos de “retratos compulsivos”. Já debatemos sobre os retratos do pai no subcapítulo anterior, entretanto, o que pretendemos desenvolver agora é uma reflexão quanto ao retrato do pai e sua corporeidade fotográfica. Barthes (1984) nos auxilia a pensar sobre o elo existente entre o referente e a foto: a busca obstinada de contato com um pai que existiu, algo que é próprio da fotografia:

[...] uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve. [...] a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de “Olhem”, “Olhe”, “Eis aqui”; [...] Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa) ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo. (BARTHES, 1984, p. 14).

O que Barthes afirma, denota a ancoragem da fotografia na possibilidade de captura de uma determinada realidade, de reter algo de concreto. Além de salientar na fotografia seu caráter “convocatório”, Barthes lembra como a fotografia está constantemente atrelada ao que representa, ela conserva parte daquele que foi “capturado”. Dessa forma, podemos observar nos “retratos compulsivos” desse pai uma inevitável permanência, um rastro seu. Esse mecanismo faz parte da fotografia em si e é salientado no processo de falseamento das imagens fotográficas que Mutarelli propõe.

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente [...] ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é particular absoluto, a contingência soberana [...]. (BARTHES, 1984, p. 13).

Dentre as conjecturas trazidas por Barthes sobre a fotografia, esta que está sendo destacada acima, desperta o interesse quando atentamos para a ideia de captura de um instante único. A fotografia contém esse momento particular reduzido a um fragmento do instante. Dessa forma, chama atenção no trabalho de Mutarelli o contraponto entre esse fragmento do que ocorreu apenas uma vez em relação ao retrato compulsivo desse pai, cuja imagem é sempre repetida, entretanto, com diferenças (ver FIGURA 18 na página 121). Assim, na simulação que Mutarelli realiza do retrato do pai, o instante único da

foto ganha força, pois cada retrato oferece um pai distinto, disforme em relação ao outro. Cada pai em seu instante também é “particular absoluto”. A compulsão dessa representação oferece a ficcionalidade própria desse pai, sua efemeridade e eternidade.

O estudo que Barthes (1984) propõe sobre a fotografia constrói uma sintonia com os retratos compulsivos do pai no livro. O autor realiza uma busca dentro das fotos, perseguindo uma determinada sobrevivência nessas imagens. Nessa jornada observa, no que chama *studium* e *punctum*<sup>59</sup>, questões que encontra nas imagens e que distingue entre conteúdo de interesse em uma foto de algo que nos atravessa e que se torna difícil de verbalizar. Essa potência, esse algo que nos “punge” numa foto, e que Barthes nomeia como *punctum*, dialoga com a busca executada pelo narrador de Mutarelli. Encontramos ali uma busca através dos retratos compulsivos do pai, que ocorre na repetição e que almeja algo quase secreto dentro da imagem desse pai. Essa busca insistente se manifesta na repetição do retrato.

O que Barthes menciona tem eco com a busca que faz o filho narrador. Na empreitada para definir o registro fotográfico, Barthes procura a imagem da mãe, como tentativa de não apenas reconhecer a mãe nas suas fotos, mas de verdadeiramente “reencontrá-la”.

Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto não a “reencontrava”. Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente. [...] “é quase ela!” (BARTHES, 1984, p. 99, grifo do autor).

remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri. [...] Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. [...] Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser, sem que ela a recebesse de ninguém; (BARTHES, 1984, p. 101-103).

<sup>59</sup> Trago aqui o que define Barthes sobre os termos *Studium* e *punctum*: “[*Studium*] gosto por alguém, alguma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. [...] invisto com minha consciência soberana no caso do *studium*). [Sobre o *punctum*] não sou eu que vou buscá-lo [...] é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. [...] ideia de pontuação, em que as fotos de que falo são, de fato, pontuadas [...] picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 45-46).

No processo de reencontro da mãe pela fotografia, Barthes ressalta seu desejo de encontrar um tipo de essência da mãe, algo que a mostrasse “tal qual em si mesma” (BARTHES, 1984). Sua trajetória por várias fotos da mãe, remetem, em alguma medida, ao retrato do pai no livro de Mutarelli. A repetição do retrato, desse rosto do pai, além de indicar o processo próprio da recordação, indica o desejo de uma forma de reencontro. No centro da busca está o olhar do pai, incisivo sobre o observador. Esse olhar permite-nos pensar no *punctum* de Barthes, essa percepção da presença de algo na imagem que pode nos ferir. Há algo de assustador no olhar do pai, algo sobrenatural.

A fotografia, apesar de aproximada de uma autenticidade do real, tem forte contato com o sobrenatural. Vemos a relação com a morte no que nos diz Sontag sobre a foto e o fotografado.

A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *páthos*. Um tema feio ou grotesco pode ser comovente porque foi honrado pela atenção do fotógrafo. Um tema belo pode ser objeto de sentimentos pesarosos porque envelheceu ou decaiu ou não existe mais. Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo. [...] Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência. Como o fogo da lareira num quarto, as fotos — sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido — são estímulos para o sonho. (SONTAG, 2004, p. 14-15).

Da mesma forma que a imagem, a fotografia configura-se como objeto de permanência, de sobrevivência de algo que mesmo fugidio, mesmo que só parte de um contexto mais amplo, ainda assim constitui um fragmento da realidade. Ao mesmo tempo que é fragmento, rastro de realidade, é a prova de sua ausência, de sua falta. Chama atenção no que Sontag diz o fato de que “toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo”, ela é a própria mudança e perda irreparável. Joly ecoa essa perspectiva de morte da fotografia, essa ausência e o tornar-se espectro pela foto.

A foto é a presença de alguém que está definitivamente ausente (em um lugar estranho, em uma época que não é mais a sua) e que nunca mais será assim: tirar uma foto é “embalsamar” alguém, “deitá-lo” no papel, enquanto se tenta em vão ressuscitar “fantasmas”, imortalizá-los. (JOLY, 2003, p. 130).

É o pai, como nos diz Joly, a própria ausência definitiva. Os retratos

compulsivos do pai, mas não apenas eles, reforçam esse chamado direcionado para o outro mundo, para um além. O desejo de manter o pai aqui, preservar sua existência em alguma forma de materialidade, remete à sobrevivência como fantasma. É Barthes (1984) quem reforça o contato da fotografia com a morte. Isso se dá, segundo ele, com aquele diante da câmera que se torna um *Spectrum* da fotografia. Esse termo já nos remete ao fantasma e à vida pós morte, seu retorno. Dentro desta perspectiva, encontramos o ser que se torna um objeto numa experiência de morte. Como um objeto depois de “capturado”, o indivíduo não tem poder sobre o uso que farão de sua imagem (BARTHES, 1984). Ao mesmo tempo que é prova de que viveu, aquele que foi “gravado” no retrato é investido de uma corporeidade etérea, ganha contornos fantasmagóricos. Esse processo é próprio da fotografia e da recordação, como também ressalta Assmann (2011).

A fotografia nasceu como assombro, despertando inicialmente o medo de que algo do fotografado lhe fosse roubado, tirado dele<sup>60</sup> (SONTAG, 2004). Há algo de sobrenatural na sobrevivência de um fragmento do indivíduo que perdura além de sua própria existência. A magia é ainda mais intensa quando pensamos no retrato, na personagem que posa e encara a câmera. Essa ação de “posar [...] ficar de pé ou rigidamente sentado faz que eles pareçam imagens de si mesmos. [...] Na retórica normal do retrato fotográfico, encarar a câmera significa solenidade, franqueza, o descerramento da essência do tema” (SONTAG, 2004, p. 26). Diante de um retrato que parece olhar de volta, a relação é distinta. O retrato se configura pelo rosto, esse lugar que parece conectar um dentro e um fora na nossa existência. Esse retrato do pai é especialmente significativo por seu olhar, incisivo e direto, que mira o leitor/espectador. Conforme o que diz Agamben, o retratado que nos observa denota em seu olhar “uma exigência: o sujeito fotografado exige algo de nós. [...] aquela pessoa, aquele rosto exige o seu nome, exigem que não sejam esquecidos” (AGAMBEN, 2007, p. 24). Um olhar que nos olha e nos questiona. Um pedido de reconhecimento e um clamor pelo diálogo.

O rosto é o ser inevitavelmente exposto do homem e, também, o seu próprio restar escondido nessa abertura. E o rosto é o único lugar da

---

<sup>60</sup> Sontag (2004) enfatiza sobre o fato de ainda escutarmos/lermos sobre povos indígenas que não aceitavam serem fotografados para não perderem sua alma.

comunidade, a única cidade possível. [...] Isso que o rosto expõe e revela, não é qualquer coisa que possa ser formulada nessa ou naquela proposição significativa, nem mesmo é um segredo destinado a restar para sempre incomunicável. A revelação do rosto é a revelação da própria linguagem. Essa não tem, conseqüentemente, nenhum conteúdo real, não diz a verdade sobre esse ou aquele estado da alma ou de fato, sobre esse ou aquele aspecto do homem ou do mundo: é unicamente abertura, unicamente comunicabilidade. Caminhar pela luz do rosto significa ser essa abertura, padecer dela. (AGAMBEN, 1996, p. 74).

Na reflexão que traz sobre o rosto, Agamben (1996) nos permite considerar o rosto como o lugar que expõe o homem, o que o revela ao mundo. É uma abertura para dentro do indivíduo e o que lhe escapa em direção ao mundo. É a ponte entre o íntimo e o coletivo. Quando o retrato oferece um rosto que olha em direção à câmera, compreendemos que o indivíduo ali posa para a foto. Agamben fala da pose em sintonia com a ficção e a simulação, ocorre que “a imagem parece mais convincente se mostra abertamente sua própria ficção” (AGAMBEN, 1996, p. 75). No rosto se encontra, segundo Agamben, a fronteira que leva para a exterioridade, onde “um fora nos chega” e vemos uma abertura para a comunicação.

No rosto do pai encontramos não apenas a entrada para esse ser, mas também um olhar sobre nós. Deixamos o local de observadores não percebidos, de *voyeurs*, e acabamos sendo notados. Esse olhar contrasta com a ausência do pai na narrativa verbal, pois é ali, no texto pictórico, que ele se torna uma presença incisiva.

Não dá pra descrever a expressão do meu velho ao chegar ao asilo. **Seu olhar**, quando entendeu que não voltaria para casa. Nunca mais. [...] Ele ficou mais de um ano lá, antes de morrer de causas naturais. O desgosto é uma causa natural. (MUTARELLI, 2011, p. 84, grifo nosso).

O trecho acima torna-se mais significativo quando revemos as reproduções do pai encarando o leitor, repetidas muitas vezes, no decorrer do livro. A sensação é que as mais de doze imagens do pai, encarando-nos, na mesma posição, em texturas e materialidades diferentes, possuem um sentido maior. Esses diversos retratos descrevem o anseio do filho em descrever o olhar do pai e sua tentativa de capturar sua existência. Esse olhar indescritível e difícil de capturar, nos leva além da busca de sua essência, podemos encontrar nos seus olhos alguma coisa que revela seu destino e fim. Ainda dentro desse contexto, Barthes (1984) destaca o olhar como um processo que

contempla uma determinada insanidade.

De fato, ele não olha nada; ele *retém* para dentro seu amor e seu medo: é isto o olhar. Ora, o olhar, se insiste [...] o olhar é sempre virtualmente louco: é ao mesmo tempo efeito de verdade e efeito de loucura. [...] quem olha direto nos olhos é louco. (BARTHES, 1984, p. 167, grifo do autor).

Chama nossa atenção a afirmação da loucura presente no olhar que encara, que olha direto nos olhos. É esse procedimento que o pai executa, ele ousa encarar uma realidade além de sua própria. Aquele que encara de dentro da foto abre-se para olhares desconhecidos e estranhos. O objeto fotografado não tem controle sobre os olhares que pousarão sobre si, não sabe nada sobre os olhos que irão encará-lo no futuro. Quando ele mesmo assim os encara, há algo de insano nesse ato, no olhar direcionado para o desconhecido. Esse questionamento, essa oscilação entre o real e o virtual, essa imaterialidade, está na essência da fotografia.

É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma representação podia assegurar-se o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desmentir. A Fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, “não está lá”, do outro, “mas isso realmente esteve”) imagem louca, com *tinturas* de real. (BARTHES, 1984, p. 169, grifo do autor).

A fotografia oferece essa face “louca”, a possibilidade de ser esse *medium*, que oscila entre “não está mais lá” e “realmente esteve”. O pai em Mutarelli encarna essa oscilação insana. A deterioração de seu contato com a realidade converge com isso, especialmente quando mistura suas fotos individuais com outras de desconhecidos, tornando todas reais/atuais na sua experiência, na sua ficcionalidade particular. A loucura do olhar fotográfico está justamente na sua alucinação, na perfeita sensação de realidade que pode provocar. Dentro da loucura própria do objeto fotográfico, as ilustrações constituem um outro caminho, o falseamento desse objeto factual por meio da tinta sobre o papel. No olhar do pai dentro da falsa fotografia, encontramos a loucura própria desse confronto entre real e virtual. Podemos experimentar a desconstrução desse pai, de sua realidade, existência e memória. Como diz Barthes, podemos encontrar nessas falsas fotografias a oscilação entre “ilusões perfeitas ou [...] o despertar da intratável realidade” (BARTHES, 1984,

p. 175). Ali, se constitui como que um terceiro lugar, uma fronteira entre o mundo percebido e o inventado. Esse outro lugar nos lembra um espaço assombrado, próprio daquilo que é irreal.

O olhar do pai, direcionado ao filho e latente nos seus retratos compulsivos, ressaltam um tipo de culpa. Na repetição do olhar há um esforço de permanecer, de lembrar, da não partida. Como o pai, que não queria reconhecer a morte da mãe, o filho executa o procedimento de reter o pai no “texto de memória”. Nessa busca e resgate da imagem do pai de dentro do narrado, ao puxar o pai das profundezas da lama de um rio seco da memória, o filho empreende a modelação do pai. O que percebemos, o que notamos e vemos, é o que restou desse pai, entre esquecimentos e recordações.

Parece-nos evidente que a fotografia atua como um fragmento que oscila entre a cópia e a realidade (AGAMBEN, 2007), e carrega certa esperança de continuidade. O conceito de um pedaço entre lembrança e esperança nos remete ao caráter memorialista próprio das imagens, mais significativo nas fotografias. Sontag comenta que as imagens fotográficas são mais “memoráveis” do que imagens em movimento, “cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (SONTAG, 2004, p. 15). Essa ideia torna-se especialmente evidente na fotografia como objeto da memória familiar e registro simbólico do que se constitui como uma família.

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma — um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. [...] Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada — e, muitas vezes, tudo o que dela resta. (SONTAG, 2004, p. 11).

O álbum e o seu formato nos interessam, uma vez que existe um significado especial na relação com as memórias de uma família. A citação de Sontag a respeito da família e sua conexão com a fotografia entra em sintonia com diversas reflexões que as falsas fotografias de Mutarelli despertam. A relação das ilustrações com a fotografia faz com que vejamos o livro, sua

materialidade e formato como um álbum fotográfico. No entanto, esse álbum é distorcido, ele mesmo mistura as lembranças e embaralha conteúdo individual e coletivo. O processo de rememoração do narrador converge com a materialidade própria desse objeto. Ali no livro temos também o que “resta” desse pai, seus vestígios e o que sobrou da família. O livro com as suas fotografias sobrevive como fantasma, espectro da ausência do pai. É também um símbolo da estima e culpa incutida nesse filho narrador diante do retrato do pai. Podemos ver sua forma de álbum de família, não exatamente um álbum montado pelo pai, mas que integra os rastros do pai a partir do que o filho lembra e supõe.

Ao concluirmos o debate sobre o termo imagem, precisamos evocar os dois textos, de Rosa e de Mutarelli. É certo que ao tratar das imagens mais figurativas demos ênfase para as ilustrações de Mutarelli. No entanto, encontramos construções imagéticas nos dois textos, conforme discussão que tentamos alcançar com o auxílio de Rancière.

a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente. Em segundo lugar, ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento. (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

O debate de Rancière discorre sobre as três formas de “*imagerie*” no regime da arte. Ali, notamos a atenção que dedica às palavras, salientando as distinções entre o visível, próximo da semelhança e da dita imagem “nua”, e de imagens que vão além de uma ideia, criam distâncias, constroem em si uma ausência própria, conforme o que já discutimos.

Antes de seguirmos para a discussão sobre imaginário, vale a pena concluir sobre a imagem retomando o que nos diz Rancière sobre a “arquissemelhança”. Essa que é a “semelhança originária, a semelhança que não fornece réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém” (RANCIÈRE, 2012, p. 17). É nela que o autor enfatiza que há um questionamento sobre a própria imagem, uma discussão sobre sua materialidade e sentido. Chama-nos atenção a ideia de que a arquissemelhança parece vir “de um outro lugar”, um além. Pois é também do além, participando de algo que “não havia, mas acontecia”, que vemos os rastros desses pais. São as imagens desses pais que ocupam um outro

espaço, um lugar diverso, um entre-lugar imagético, talvez um terceiro lugar que precisamos explorar para encontrá-los. Acompanhados dessas questões, vamos “em frente”, vamos olhar para dentro desse lugar próprio à imagem e que discutiremos na chave do imaginário.

#### 4 O IMAGINÁRIO: MEU, TEU E O PAI NOSSO

Atravessamos diversos caminhos e vislumbramos muitos rostos para esses pais. A imagem paterna que perseguimos é múltipla, composta de fragmentos cheios de significado. Olhar para ela em cada um desses textos é verificar como Rosa e Mutarelli lidam imagetivamente com esse espectro que assombra a todos. Seu substrato, o que nos permite divisar os seus contornos, tem relação com o que nomeamos como “imaginário”.

De partida, dentre as concepções mais comuns associadas ao imaginário, vemos convergir os pressupostos relacionados com a memória e a ficção que, por sua vez, interagem com um espaço social mais amplo, o chamado “imaginário coletivo”. Com base nessas interações encontramos, pelo menos, duas possibilidades mais gerais. A primeira delas diz respeito a proximidade com o conceito de imagem, com a produção de ideias e com uma matéria virtual/psíquica. A outra, seria o imaginário como potência coletiva, como um espaço que contém dentro de si um material construído socialmente e que possui, em contrapartida, diversos imaginários individuais.

Na raiz do termo “imaginário” encontramos sua propriedade de imagem. Não é possível negar que esse aspecto participa de todos os seus desdobramentos. Para começarmos a conceituar o termo, trazemos o pressuposto de Berger sobre a imagem ser um “conjunto de aparências, que foi isolada [...] e conservada” (BERGER, 1982, p. 13). Essa ideia “acumulativa” de aparências/semelhanças, aponta tanto para o conceito da imagem em si quanto para o imaginário coletivo, borrando, inicialmente, a fronteira entre ambos.

Próximo do imaginário e da imagem encontra-se a imaginação. Destacamos a distinção proposta por Wolfgang Iser entre imaginação e imaginário.

A imaginação tem [...] um poder criativo [...] familiarizado tanto com o futuro quanto com o passado, pinta [...] cenas que nunca existiram realmente e que provavelmente nunca existirão; dela se poderia dizer que produz até os materiais para aquelas cenas [...] modeladas segundo objetos introduzidos pela percepção dos sentidos e que são, por assim dizer, suas imitações. (ISER, 1996, p. 215).

Iser atribui para a imaginação o caráter de poder criativo, e coloca o imaginário como algo diverso, como conteúdo ou mesmo como matéria para as cenas que a imaginação “cria”. Essa concepção contempla a ideia de um tipo de produto da ficção, ou mesmo uma aproximação do substrato que compreendemos como fantasia. Segundo Agamben (2005), outrora a imaginação aparecia próxima do pensamento e como meio de conhecimento, especialmente próxima da experiência. O autor destaca que na modernidade tentou-se afastar a fantasia do pensamento, relegando o pensar fantasioso à “alienação mental”. O que ele resgata e nos interessa muito, é a projeção da fantasia (imaginação) como a conexão entre o interno e externo, entre subjetivo e objetivo. Da mesma forma, é o que tentamos desenvolver ao pensar sobre o que configura o imaginário. “A imaginação, do ponto idealista e empírico, estaria a caminho de se tornar o fundamento de todo conhecimento” (ISER, 1996, p. 214).

Apartado de um conteúdo falso, ilusório ou mentiroso, o imaginário é indispensável para a nossa ficção desde as especulações presentes em nosso cotidiano, até as construções poéticas mais criativas que podemos vislumbrar. Nesse sentido, usamos o conceito de “como se” de acordo com Hans Vaihinger, onde o “se” surge como “pressuposição de um caso impossível” (VAIHINGER, 2011, p. 242), uma irrealidade que serve para construir ideias, criar suposições (especulações) que servem ao pensamento. Nessa perspectiva, todo processo intelectual possui algo de ficcional e irreal que lhe permite ser formulado. Assim, o “como se” estaria atrelado ao pensamento e aos processos que costumamos definir como “atividade mental”<sup>61</sup>. A imaginação, como um tipo de ação do imaginário, mostra-se não como oposta ao pensamento lógico/racional, mas parte da materialidade do conhecimento, um substrato e fonte possível para o próprio pensamento tomar forma, como discute Sandra Jatahy Pesavento:

[...] a dimensão criadora do imaginário nos remete à dialética do racional/irracional. O imaginário não é um ensaio do real, mas

---

<sup>61</sup> Sobre as relações possíveis entre a ficção e nossa atividade mental, destacamos o seguinte trecho de Vaihinger: “As ficções são estações de transição para o pensamento, mas de modo algum para a realidade. Repetidas vezes já chamamos a atenção para o fato de que, no meio, entre os dois pontos de sensação e movimento (o qual, no final, pode ser reduzido à sensação), jaz todo o mundo das representações, todo o edifício conceitual subjetivo do homem.” (VAIHINGER, 2011, p. 253).

evocação que dá sentido às coisas. A imaginação não é conhecimento, logo não há um saber imaginário que se oponha ao saber racional, mas na origem do saber científico está a imaginação criadora. (PESAVENTO, 1995, p. 21).

Pesavento nos auxilia a dar forma para nossas reflexões em relação à imaginação e ao conhecimento, e sugere que no imaginário está o substrato necessário ao pensamento. Tudo que acessamos na experiência sensível realiza a travessia, adentra nossa mente e ganha existência pela imaginação, ganha sentido. Dessa forma, mais do que o intelecto, é a ação de imaginar, talvez, mais indispensável para o que caracteriza nossa espécie. Especialmente porque a imaginação é parte, em alguma medida, do pensamento como um todo.

A partir desses pressupostos compreendemos o imaginário conectado ao pensamento e como conteúdo para a imaginação – ou, ainda, ao que chamamos de “atividade mental”. Assim como ocorre com a imagem<sup>62</sup>, o imaginário participa da linguagem cotidiana. Ele é a ficção diária que executamos para construir sentido para o mundo. É indispensável ressaltar que a ficção, especialmente enquanto construção verbal, é uma parte do imaginário, mais exatamente a sua manifestação e sua “atualização”.

#### 4.1 O IMAGINÁRIO COMO INVENÇÃO E FINGIMENTO

Antes de abordarmos a questão do imaginário coletivo, gostaríamos de debater o caráter ficcional, próprio do imaginário. Com esse objetivo em mente, desejamos abordar a relação do imaginário com o real. Quando tratamos da ficção, ficamos tentados a discutir sua fidedignidade, suas referências e sua aparência de verdade. Esses sentimentos, mesmo dentro do pacto entre o autor e o leitor quanto à propriedade ficcional do texto, sobrevoam toda leitura.

Uma das definições mais generalistas do imaginário costuma apontá-lo

---

<sup>62</sup> Diante dessa perspectiva, retomamos uma citação de Joly que reflete sobre a imagem enquanto mensagem e como dependente de um destinatário para sua compreensão: “Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando esse outro somos nós mesmos. Por isso, uma das precauções necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida” (JOLY, 2003, p. 55). São essas formulações que auxiliam a aproximar o imaginário da cultura, da linguagem e do que buscamos em relação ao imaginário coletivo.

como oposição ao “real”, ao verdadeiro, como a distorção e negação da realidade sensorial. Todavia, como nos sinaliza Pesavento (1995), podemos observar como o real e o imaginário não ocupam posições tão dicotômicas assim.

o que se convencionou chamar de real [...] é um sistema de ideias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de ideias-imagens que constituem a representação do real. (PESAVENTO, 1995, p. 16).

É curioso observar, conforme demonstra Pesavento, que para acessarmos o real é necessário que a sociedade se constitua “imaginariamente” e se expresse “simbolicamente” para termos uma representação do real. Dessa forma, parece tênue a linha existente entre realidade e ficção.

Quando nos deparamos com os dois textos – Rosa e Mutarelli – vislumbramos esses aspectos na construção da narrativa e na posição dos narradores. Os dois filhos constroem suas histórias conectando elementos verossímeis com outros extraordinários. Já debatemos um pouco essas questões ao abordar o testemunho e sua conexão com a realidade factual. Desejamos realizar esse debate da perspectiva do imaginário agora.

No texto de Mutarelli, tanto no verbal quanto no visual, observamos uma tensão constante entre o factual e o estranho/falso. É possível acompanhar esse narrador ponderando o que se passou (elementos factuais) e o que configura uma ilusão (fantasia do pai que viu o ET). No subcapítulo sobre testemunho discutimos a necessidade constante de validação do narrador. No imaginário essa questão ganha outra camada, pois problematiza o funcionamento do próprio material imaginário do texto.

Meu pai teve que ir ao IML para reconhecer o corpo. [...] Foi então que meu pai entrou em negação. Ao mostrarem o corpo, meu pai começou a rir. Ele ria e dizia: “não é ela. Não, não. Não é ela”. Acho que, lá no fundo, ele pensava que, se não a reconhecesse, ela, de alguma forma, não estaria morta. (MUTARELLI, 2011, p. 40).

No trecho que destacamos acima, nos deparamos com o pai questionando sua própria realidade no processo de luto. Quando nega o fato da morte, o pai se volta para outro espaço, um local afastado do real.

Para discutir esse aspecto vale a pena pensarmos, a princípio, em

alguns conceitos próprios da ficção, também numa perspectiva mais ampla. Juan José Saer (2009) propõe um conceito de ficção onde ele parte da biografia para desnudar nela um pouco do que viria a ser um “obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprias a qualquer construção verbal” (SAER, 2009, p. 1). A partir dessa perspectiva, ele nos coloca diante de um cruzamento entre ficção e verdade, em que a ficção não nega a verdade, mas, sim, “mergulha na sua turbulência” e nos oferece – a partir dela – um vislumbre de suas possibilidades de “antropologia especulativa”.

Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito a possibilidade de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. [...] A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado [...]. O paradoxo próprio da ficção reside no fato de que, se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade. [...] a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata. (SAER, 2009, p. 2).

Esse salto em direção ao inverificável nos permite observar na ficção, especialmente dentro do texto/narrativa, a abertura para “infinitas possibilidades de tratamento” da percepção/realidade. Em certa medida, o texto de Saer (2009) nos indica a extensão da ficção no nosso cotidiano, ou seja, seu traço em toda “construção verbal” que nos rodeia.

Assim, constatamos que a narrativa em si, mesmo a biográfica, carrega uma especificidade de falsidade, de fingimento. Isso permite invalidar a oposição rígida entre falso e verdadeiro que assombra a relação do imaginário com a nossa realidade. No entanto, não negamos a falsidade própria (e positiva) existente no imaginário em suas diversas formas – a ficção consciente de si é um desses aspectos. O que queremos é estender o poder desse imaginário ao mundo sensível, às nossas experiências. Para isso, propomos ao relato e à experiência sensível seu caráter de “antropologia especulativa”, conforme Saer (2009) sugere. Ou seja, o imaginário invade nosso cotidiano e nossas relações banais.

Com isso em mente, verificamos que Mutarelli tensiona os limites entre o factual e o ilusório, provocando tensões até mesmo entre o biográfico e o

ficcional. Esse conflito não está expresso apenas no afastamento do pai daquilo que constitui sua realidade interna, mas na forma da construção das imagens. Quando o texto de Mutarelli evoca a relação do autor com seu próprio pai, quando a referência figurativa de William Burroughs encarna na figura paterna, ou ainda nas fotografias distorcidas – objetos próprios da observação factual – encontramos a deformação desse real. Mais adiante aprofundaremos o debate sobre o imaginário pela perspectiva de Iser, mas gostaríamos de antecipar um aspecto que contribui para essa reflexão nesse momento. Iser (1996) propõe a ficção não como criação de uma nova realidade, mas sim como sua distorção. Nessa perspectiva encontramos o real dentro do texto literário e participando de sua materialidade.

Ao voltarmos para o texto de Rosa identificamos algo de uma realidade distorcida, mesmo que distinta do que discutimos até aqui. Dentro do espaço do conto de Guimarães Rosa, ficamos diante de uma realidade com contornos que atendem nossas expectativas realistas, convergem com o mundo que conhecemos na nossa experiência sensível. Isso se dá até que “aquilo que não havia” tome a sua “concretude” e nos encaminhe para um outro tipo de espaço imaginário, esse lugar atualizado a partir das lembranças e invenções do filho narrador. Nas invenções, esse protagonista tem algo de “vidente”, como nos diz Rónai.

Os protagonistas de *Primeiras histórias* farejam esses acontecimentos, adivinham esses **milagres**. São todos, em grau menor ou maior, **videntes**: entregues a uma ideia fixa, obnubilados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela, pouco se lhes dá do real e da ordem. Neles a intuição e o devaneio substituem o raciocínio, as palavras ecoam mais fundo, os gestos e os atos mais simples se transubstanciam em símbolos. O que **existe dilui-se**. desintegra-se; o que não há toma forma e passa a agir. Essa vitória do irracional sobre o racional constitui-se em fonte permanente de poesia. (RÓNAI, 2016, p. 17, grifo nosso).

O existente (o mundo) se dissipa de maneira expressiva no conto, especialmente a partir no termo “diluir” que se conecta com a ação do pai em habitar o rio. É evidente que o conto se organiza às voltas de imagens metafísicas, vagando, como no ir e vir do rio, entre a vida e a morte, o lembrado e o imaginado, o real e o falso. Essa duplicidade é encarnada na relação entre pai e filho, onde o terceiro é o enigma: um “entre”. Assim,

podemos verificar na construção do imaginário do conto uma atmosfera de passagem da “terra firme”, que poderia carregar em si um sentido de realidade, para dentro do rio, espaço de virtualidade espectral. Há uma constante tensão entre o real e o virtual, a verdade e a mentira, a permanência e a partida, conforme o filho expressa: “[...] por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: – ‘foi pai quem um dia me ensinou a fazer assim...’; o que não era certo, exato; mas, que **era mentira por verdade**” (ROSA, 2016, p. 70, grifo nosso). A mentira por verdade remete ao processo de invenção e de ficção. É indispensável ressaltar que a ficção, especialmente enquanto construção verbal, faz parte do imaginário, mais exatamente sua manifestação e “atualização”. Ou seja, falar da deformação do real, da experiência de mundo, nos encaminha para a ficção enquanto processo e funcionamento. O que propõe Iser nos interessa muitíssimo, pois, segundo o que desenvolve no início do seu livro, o imaginário aparece como conteúdo entrelaçado ao real.

Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário [...]. (ISER, 1996, p. 13).

O imaginário se constituiria, à primeira vista, como material que se realiza/atualiza<sup>63</sup> por meio do fictício. O que Iser sugere investigar é como esse imaginário “ganha na consciência sua manifestação” (ISER, 1996, p. 241). Um termo importante para considerar o lugar do imaginário na teoria de Iser é o “fingir”. Esse seria equivalente a uma forma de ficção, mas posta como ação. O fingimento é expresso nas relações humanas e, conseqüentemente, na ficção que aborda as mesmas, como na citação que extraímos de Proust (2016):

Mas certos papéis prediletos são desempenhados por nós tantas vezes perante a sociedade, e repassados outro tanto dentro de nós, que nos referimos mais facilmente ao seu depoimento fictício que ao de uma realidade quase inteiramente esquecida. (PROUST, 2016, p. 479).

---

<sup>63</sup> Aqui é importante conceituarmos o que compreendemos por “realizar” em ressonância com a teoria de Iser (1996). A ação própria de se realizar carrega a possibilidade de vir à consciência e, dentro das medidas possíveis, tomar forma de real. Quando lemos um texto precisamos nos “irrealizar” como quem somos para participarmos da realidade do texto, para tornar o texto real, possível. “Para alcançar a determinação de uma figura irreal, o ator tem de se irrealizar” (ISER, 1996, p. 29). Esta proposta conversa com o próprio pacto ficcional. Outro termo empregado no mesmo sentido será o de “atualizar”, tornar atual.

O trecho de Proust ilustra o ato de fingir de Iser, mesmo que de forma diversa. Empregamos o trecho de Proust pois ele também constrói um diálogo com a experiência da memória e coloca no social uma forma de construção imaginária, um fingimento ou, também dentro do que apresenta Iser, “uma encenação” (ISER, 1996). São essas questões que possuem paralelos na constituição do imaginário nos textos de Rosa e de Mutarelli.

No conto de Rosa observamos esse fingir nas invenções do filho sobre o pai. Já discutimos os aspectos memorialistas do conto de Rosa, no entanto, as lacunas do esquecido/desconhecido alargadas pelo silêncio e ausência do pai abrem caminho para conjecturas e devaneios do filho narrador sobre a existência/vivência desse pai no rio.

**Seria** que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? [...] Só executava a **invenção** de se permanecer naqueles espaços do rio, [...] Aquilo que **não havia**, acontecia. [...] Só **uns achavam** o entanto de poder também ser pagamento de promessa; (ROSA, 2016, p. 67- 68, grifo nosso).

São invenções, possibilidades e questionamentos colocados no texto para encontrar sentido na ação do pai, responder à impossibilidade do que “acontecia”. A invenção nasce no próprio pai que “inventa” um modo de habitar o rio. O que é desconhecido devido ao silêncio do pai surge nas especulações do filho que cria alternativas dentro da linguagem, constrói não apenas justificativas para a partida do pai pelos “achismos”, mas dá materialidade para seu habitar aquoso.

O severo que era, de não entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses e os anos [...] **Por certo**, ao menos, que, para dormir seu tanto, ele fizesse amarração da canoa, em alguma ponta-de-ilha, no esconso. [...] Não adoecia? E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando no lanço da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso, aqueles corpos de bichos mortos e paus-de-árvore descendo – de espanto e de esbarro. (ROSA, 2016, p. 69, grifo nosso).

Aos poucos, a figura do pai no meio do rio ganha forma no pai que permanece na canoa “com sol ou aguaceiros” durante meses e anos. Conseguimos ver os contornos do pai que enfrenta e resiste na “demasia das enchentes” e na correnteza do rio. O filho “expande” a vida do pai a partir da

margem que ele mesmo habita. Mais do que falar sobre o que o pai enfrenta, o filho delinea a figura do pai pela argila do que imagina, modela sua figura. O que descreve, aponta para a dificuldade implícita da própria permanência do pai nessa nova forma de existência: “O severo que era, de não entender, de maneira nenhuma, como ele aguentava” (ROSA, 2016, p. 68). Ficamos diante da impossibilidade dessa forma de “viver o rio” que o pai executa. Um pai agora com aspecto de bicho, que se afasta da realidade do próprio filho de forma física e temporal: “De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses e os anos” (ROSA, 2016, p. 70). O filho constrói um universo, dá forma para o imaginário que é atualizado e que recebe contornos de real: dá corpo ao pai “imaginado”. É no texto que esse pai ausente encarna, ganha atualidade no texto ficcional e “acontece”. Como figura e fundo, onde ambos não podem ser vistos ao mesmo tempo, o filho precisa negar a si mesmo para dar concretude e “nitidez” à imagem desse pai.

A gente **imaginava** nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, no gasalho da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal. [...] **eu sabia** que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das pelias de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia. (ROSA, 2016, p. 70, grifo nosso).

Temos ali um filho que mais do que pensa no pai, “imaginava nele”. Assim, observamos um aspecto importante, um esvaziamento de uma certa realidade desse pai. Como se só fosse possível “pensar” em quem “existe”, enquanto para pensar naquele que, de alguma forma “não existe”, só pode ser “imaginado”. É uma ficção própria que o filho constrói e que conversa com as reflexões que Iser nos propõe.

Se o fictício nos possibilita nos irrealizarmos para garantir à irrealidade do mundo do texto a possibilidade de sua manifestação, então, pelo menos estruturalmente, nossa relação com o mundo do texto terá o caráter de acontecimento. [...] Através deste caráter de acontecimento, o imaginário se converte em experiência, possibilitada pelo grau de determinação que o **imaginário alcança por meio da ficção** do como se. (ISER, 1996, p. 29, grifo nosso).

Nesse procedimento o filho se irrealiza para dar atualidade a essa ficção que é o pai. Quando “o que não havia acontecia”, algo improvável e com corpo

“inventado” pode acontecer. Esse aspecto de “acontecimento” da ficção está implicado no que Iser desenvolve sobre o fingimento. Iser aproxima o fingir do fictício, especialmente pensando no texto literário. Dessa forma, o imaginário é conteúdo que pode ser alcançado por meio da ficção, o imaginário ganha atualidade na consciência pelo jogo que faz oscilar entre o mundo percebido e o mundo como ideia. Do mesmo modo, o filho narrador de *A terceira margem do rio* oscila entre as impressões concretas do que vivenciou como lembrança desse pai e as invenções, fingimentos que executa a partir da ausência. Ou seja, o imaginário que alimenta a ficção do pai comporta elementos do atual (lembranças factuais indicadas pelo filho) e do virtual possível do pai (projeções da vida do pai no rio) que só é desvelado no texto ficcional, no corpo do conto. Ou seja, o imaginário encarna nesse corpo que é o texto literário.

No texto de Mutarelli em questão, encontramos a invenção e o fingimento como outros procedimentos. Já comentamos que em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* observamos tensionados os limites entre o que é factual e ilusório dentro da verossimilhança interna do texto. Isso é fortemente expresso no modo testemunhal e confessional do próprio narrador. O encontro com o ET, a conexão entre a memória individual e coletiva, feita por meio das fotos e do que o narrador sabe do pai, são alguns desses aspectos trazidos para alimentar o debate e para tensionar esses limites. Quando o pai nega o factual, a morte da mãe, o narrador traz à tona o exercício ficcional, uma forma de fingimento (ISER, 1996) executado pelo pai. Esse procedimento se projeta sobre outra possível ficção moldada pelo pai: o encontro com o ET.

Iser propõe que para darmos atualidade ao texto, para permitir a manifestação do texto/ficção, é preciso que se negue o mundo real/factual, em alguma medida. Isso tem relação com o pacto ficcional que aceitamos diante do texto, o mundo como o nada para tornar atual o mundo do texto. Nesse processo, nessa interação entre imaginário e fingimento, Iser (1996) observa um processo que se aproxima de uma forma de jogo, no qual o imaginário é “ativado” por “instâncias ativadoras” carregadas por intenções vindas, em alguma medida, da percepção e do mundo “real” transpassadas pelo fingimento. Nessa dinâmica é necessário que o mundo (conteúdo que nos chega através do corpo e percepção) deslize para “o interior do nada” e, como

negação do que é, se “irrealize” para tomar forma como ficção. Assim como o imaginário toma forma pela negação do mundo, mas alimentado por esse conteúdo, o imaginário também modifica essa consciência, é “pano de fundo” para suas projeções. Há uma troca constante entre o mundo percebido e o imaginado. Desse modo, não se cria nada do vazio, mas se combina o material do mundo ao mesmo tempo que salienta sua ausência.

Esse aspecto negativo dialoga com a ideia da máscara, onde o indivíduo é presente e ausente, ou seja, ele precisa negar o que é para que a máscara, a ficção possa ocupar esse espaço na “existência”. O mesmo pode ser atribuído à ficcionalidade literária que surge quando buscamos compreender como o imaginário pode se manifestar na ficção. Nessa oscilação entre experiência sensível e imaginário, o indivíduo adquire uma existência dupla, coexiste em dois mundos. Ele é fonte de “mundos possíveis” e vive constantemente nesse “estar-além-de-si-mesmo” (ISER, 1996, p. 99). É dessa forma que o imaginário pode ganhar corpo e carne na nossa atualidade, seja no texto ou mesmo em nossa consciência (ISER, 1996). Esse “estranhamento” e negação para dar realidade à invenção, permite entender os aspectos duplos que ecoam desse texto de Mutarelli. Essa tensão entre o real e o virtual, tensão entre memória individual e coletiva ou, ainda, entre verdade e mentira. Quando pensamos nas fantasias desse pai que viu o ET nos deparamos com essa transição de um espaço factual para um espaço vazio, um espaço que nega o mundo para se concretizar.

Ao voltamos para o pai e o filho do texto de Mutarelli, nos deparamos com outros modos de manifestação desse imaginário nos personagens. É no pai que viu o ET que encontramos a encenação e negação da realidade factual, como já comentamos anteriormente, e que surge a partir do luto. Na caminhada para dentro do rio seco, perseguindo a luz no céu, esse pai deixa para trás sua existência factual para se perder na possibilidade própria do vazio. Nesse processo observamos o estranhamento do indivíduo e sua duplicação. Ao encenar uma nova realidade ocorre um espelhamento do ser que se encena para olhar para si mesmo de outro lugar, isso surge no que diz Iser sobre “se estranhar outra vez em outra máscara” (1996, p. 91). Dentro dessas possibilidades de mundo, o personagem olha para si mesmo e reflete sua realidade, realiza uma autorreflexão.

A encenação é o esforço incansável para o confronto do ser humano consigo mesmo. A encenação permite, mediante simulacros, dar forma ao transitório do possível, e, controlar a revelação contínua do ser humano e suas possíveis alteridades. (ISER, 1996, p. 363).

A encenação seria a condição transcendental que possibilitaria perceber uma coisa que, por sua natureza, não pode ser objetivada e que substituiria a experiência de algo acerca do qual não há conhecimento. Tal encenação só pode ser um jogo que resulta, em princípio, do fingir transgressor de limites; este faz com que mundos de referência e outros textos se repitam no texto e que, mesmo quando pareçam ser meras cópias, se repitam com diferença. (ISER 1996 p. 272).

Desse modo, pela encenação – que está presente no fingimento e nas diversas formas de representação – o mundo se repete com diferença, permitindo um olhar para dentro, um processo de reflexão onde a partir desses simulacros o humano se confronta consigo mesmo. É certo que essa premissa é base de toda expressão artística, em alguma medida. No entanto observamos esse confronto com o espelho, esse outro eu estranho, esse duplo, de uma maneira marcante nos textos sobre os quais nos debruçamos.

Quanto ao texto de Mutarelli, observamos na personagem do pai que viu o ET esse processo de encenação e estranhamento de si mesmo. O filho mantém uma determinada distância do que conta, mesmo que não se possa negar que sinta essa influência e tente dar concretude à existência paterna. O pai se afasta do real ao adentrar o vazio amplo e possível que emula o imaginário nesse leito seco do rio. Sua entrega ao fictício, realizado nesse movimento e expandido na sequência final do livro, nos remete ao conceito do imaginário comentado por Iser (1996) sobre a entrega a uma “imanência das imagens”. Nesse espaço de “imanência das imagens” encontra-se o sonho, a alucinação, por exemplo, onde a consciência não atua e o imaginário alcança uma existência experimental de forma descontrolada. O imaginário necessita da consciência para canalizar sua existência da mesma forma que a consciência necessita do imaginário para construir suas ficções, seu pensamento e ações. “Como o imaginário, sem os atos intencionais do fingir, não possui forma, ou eficácia, o fictício pode controlá-lo a tal ponto que a modificação por ele motivada se torna objeto exclusivo” (ISER, 1996, p. 276). O que observamos é uma tensão que o livro de Mutarelli propõe, ocorre ali a oscilação entre um relato factual que começa quando o filho enfatiza que não é

testemunha da história, mas que “alguém acreditou que essa história deveria ser contada” (MUTARELLI, 2011, p. 6) e termina com a entrega da figura do pai a esse imaginário disforme, não controlado pelo fictício e pela consciência.

No conto de Guimarães Rosa a interação pai e filho nos remete a algo ausente encarnado ali na narração do filho. Há uma determinada negação da identidade do próprio filho para dar corpo à existência desse pai distante. As invenções desse filho, imobilizado na margem, são encenações para dar atualidade ao pai ao tentar construir esse “pai presente” com fragmentos das lembranças. Isso se expressa numa frase muito marcante do conto que diz que “aquilo que não havia, acontecia” (ROSA, 2011, p. 68). O imaginário de Guimarães Rosa emerge da invenção do pai de permanecer no rio somada à imobilidade do filho na margem.

No texto de Rosa, o filho, o pai e o rio colocam-se diante um do outro para se espelharem e encenarem outra realidade. O filho que habita a margem define-se na encenação que constrói para o pai transmutado no rio como figura e fundo, como a máscara do ator. Ali também encontramos uma forma de duplicação que olha para dentro de si. O filho atua “como se” oferecesse o próprio corpo para encarnar a existência desse pai. Falaremos mais detidamente em breve sobre as questões do rio, mas já registramos aqui essa relação na encenação que discutimos. No texto de Ana Paula Pacheco sobre *A terceira margem do rio*, encontramos a encenação presente no que a autora nos fala da narrativa do filho.

Da perspectiva de um narrador preso a gestos misteriosos, a existência submete-se ao destino, inscrita no círculo de uma culpa natural, sem motivações morais e aqui sem expiação. Encenar para tentar compreender é uma das leis da tragédia – é o que faz o filho aflito ao narrar [...]. (PACHECO, 2006, p. 145).

A encenação surge como tentativa para compreender o mistério da partida do pai, essa invenção que atravessa o filho e o coloca dentro do fingir como modo de conectar-se com a atualidade da imagem do pai.

Há muitos aspectos para serem discutidos sobre o imaginário e suas formas de manifestação nos dois textos. Até aqui, podemos destacar dentro da invenção e do fingimento esse apelo ao estranho e àquilo que “deu para estarrecer de todo a gente” (ROSA, 2016, p. 68). Ambos constroem esse movimento que nos remetem ao jogo de que comenta Iser (1996), onde há

oscilação entre a experiência sensível e a fuga para “além de si mesmo”. Esse imaginário, afastado das especulações que servem ao pensamento (VAIHINGER, 2011) e como conteúdo de “manifestação descontrolada”, é preparado e atualizado pelo fictício por meio do texto ficcional. Ambos os pais encarnam essa “existência imaginária” que se vale do discurso memorioso dos filhos e de suas invenções e encenações para encarnar no corpo do texto.

#### 4.2 IMAGINÁRIO COLETIVO

Como ficou evidente nas últimas páginas, nos interessa as conjecturas trazidas por Iser sobre a relação do imaginário com a ficção. Especialmente porque nos ajuda a refletir sobre o lugar do imaginário, como ele se transforma e como o acessamos. Karlheinz Stierle (2006) nos fala também sobre Iser (1996) e como ele questiona o potencial antropológico do imaginário. É uma perspectiva antropológica que nos auxilia a ponderar sobre os elementos que dão forma e profundidade ao texto literário. A arte, em seus diferentes suportes, não surge simplesmente de um tipo de inspiração do autor: ela carrega imagens e elementos mais profundos na sua morfologia. Por isso mesmo, torna-se relevante para além do significado de imaginário, discutir sobre o que entendemos como imaginário coletivo. Não é à toa que trilhamos esse caminho passando pela discussão da memória. Ela participa da construção do que nomeamos imaginário coletivo.

Para Evelyne Patlagean (1990) o imaginário constitui um “conjunto das representações que exorbitam o limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam. Isto é, “cada cultura, portanto cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa, tem seu imaginário” (PATLAGEAN, 1990, p. 291). Dessa forma, o imaginário estaria posto nas experiências coletivas de uma sociedade e mesmo dentro de sua linguagem verbal. Essas construções, evidentemente, participam do passado, o qual dá contorno ao imaginário que nos chega. Essa mesma ideia dialoga com o que nos diz Berger (1982) sobre nossa relação com o passado:

O passado nunca está pronto a ser descoberto, reconhecido, exatamente como foi. A história reconstitui sempre uma relação entre

um presente e o seu passado. Por consequência, o medo do presente conduz à mistificação do passado. O passado não serve para se viver nele; é uma mina de conclusões que utilizamos para agir. A mistificação do passado arrasta consigo uma perda dupla: as obras de arte tornam-se desnecessariamente remotas; e o passado dá-nos menos conclusões a completar com a ação. (BERGER, 1982, p. 15).

Sabemos que já se falou muito sobre memória e sobre passado. No entanto, aqui retomamos um pouco essa reflexão levando em conta o que se compreende como imaginário coletivo. Quando Berger (1982) menciona que o passado nunca é “reconhecido como foi”, nos vemos diante da relação social/cultural que construímos com o passado. Ao olharmos para os textos que estão sendo focados, encontramos uma simulação do passado ecoando nos personagens e interferindo no seu percurso no tempo presente. Atentos ao imaginário coletivo podemos verificar que este é moldado por conteúdos que atribuímos ao passado, especialmente em condições culturais e simbólicas.

Dentro do conto de Guimarães Rosa nos deparamos com um imaginário coletivo diverso do texto de Mutarelli. O conto traz o modo de narrar em sintonia com a transmissão de histórias, no modo de “causo” que o narrador filho emprega. Encontramos ali também ecos de temas coletivos que, de certa forma, explicam a partida/jornada do pai: o motivo da doença, as evocações religiosas e o tema da arca de Noé são alguns desses conteúdos. Por meio da memória e do testemunho dos outros também acessamos o imaginário coletivo que corresponde, naquela comunidade, ao que os outros sabiam desse pai: “[...] e firme indaguei, me diz que disseram [...]” (ROSA, 2016, p. 70). Essa comunidade interfere com suas especulações e seu próprio repertório, o que se desdobra nos modos da mãe, por exemplo, lidar com a partida do pai. Ela recorre a outros homens para “conduzir” a família desamparada. É, também, sempre evidente a conversa de um livro com outros livros, com outras histórias, narrativas, com o contexto e com a própria realidade. São questões que propõem uma face antropológica.

Esse aspecto de “antropologia especulativa” trazido por Saer (2009) e por Iser (1996) nos remete ao que já abordamos no texto de Mutarelli quanto à tensão entre o real e o ficcional. Claro que o “real” é construído dentro da realidade inerente ao texto, o espaço real da vida do filho e do pai, que constitui um espaço validado pelo pacto ficcional e sua verossimilhança interna. Dentro

da atualidade própria do texto, fica tensionada a veracidade da vida do pai, os limites da sua experiência. Essa tensão é posta de diversas maneiras ao longo do livro e vamos nos debruçar sobre algumas delas para delimitar o que compete a uma narrativa individual e o que participa de um imaginário coletivo.

Consideramos que toda narrativa e ficção se constitui como transformação de um imaginário e sua atualização. Esse aspecto pode ser detectado no conto de Rosa. No entanto, Mutarelli não apenas emprega ideias sobre o imaginário coletivo em sua narrativa, mas também o problematiza, colocando um holofote sobre seu procedimento.

Quando seu narrador afirma “Talvez, no fundo, o inconsciente não seja puramente individual” (MUTARELLI, 2011, p. 93), fica escancarado que algo do imaginário coletivo é colocado em questão no livro. Para tratar dos limites do próprio imaginário coletivo, vamos começar com a imagem ou caracterização dessa figura do pai que viu o ET. Observamos, a princípio, a repetição do retrato do pai, especialmente da sua representação nesse rosto envelhecido (FIGURA 25). Sua aparição oscila entre o que seria um retrato seu, eventualmente de chapéu e paletó, e sua representação no dia do encontro com o ET, quando estava indo pescar e usava camiseta e boné.



Figura 25 - Representações do pai. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 51; 53; 69; 3.

É evidente, como já mencionamos ao discutir sobre a memória, a presença do pai biográfico do autor. Isso ecoa em várias das obras de

Mutarelli. No livro em questão, observamos a construção imagética do pai em ressonância com um tipo de imaginário do autor, suas referências, repertório e predileções literárias. Para demarcar essa intertextualidade referencial precisamos trazer imagens do autor William Burroughs para a discussão (FIGURA 26).

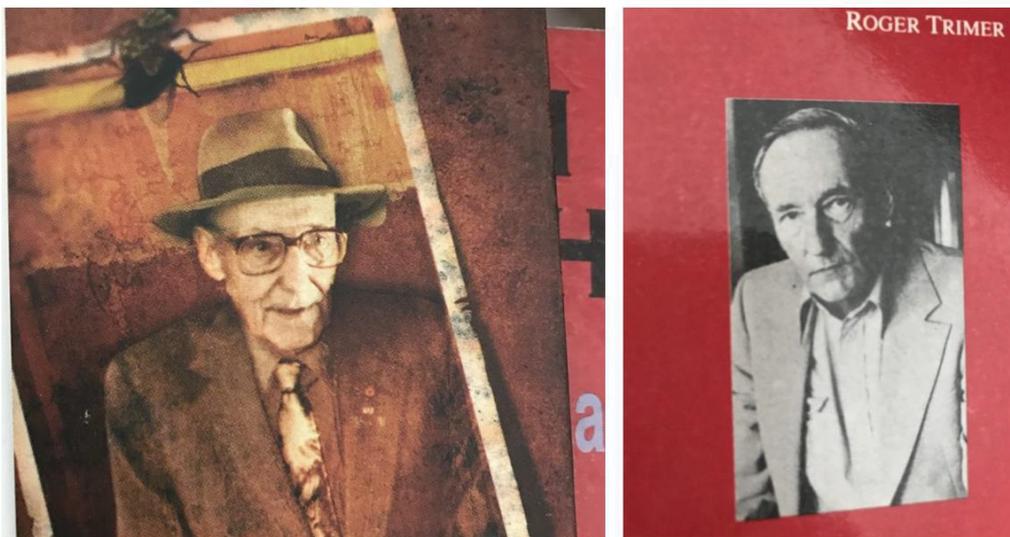


Figura 26 - Orelhas de Almoço nu e Cidade de Noite escarlate. Fonte: BURROUGHS, 2005; 2005.

Colocadas lado a lado – o retrato do pai no livro de Mutarelli e a foto do autor William Burroughs – as imagens escancaram suas semelhanças. Esse aspecto ganha força quando retomamos o trecho de um dos últimos livros de Mutarelli em que seu personagem diz:

Meu editor não entende que eu recorro a um assunto porque ainda não esgotei ele. Ainda estou refletindo sobre isso. Ele falou para eu parar de pôr meu pai nas histórias. [...] E aí você faz o livro do ET com o pai o tempo todo. [...] E o **Burroughs** também. Eles falaram também pra você não falar mais do maluco. (MUTARELLI, 2015, p. 52, grifo nosso).

Este é o tipo de imaginário que sobrevoa a edificação da imagem paterna no livro. Nele ecoam suas referências, leituras e sua forma de construir seus personagens em sintonia com seu repertório<sup>64</sup>. Esse procedimento converge com a proposta do livro e se expressa, novamente, no trecho “Talvez, no fundo, o inconsciente não seja puramente individual” (MUTARELLI, 2011, p.

<sup>64</sup> Em entrevista para a folha de Londrina (ARAGÃO, 2011) o autor confirma a representação do dramaturgo Mário Bortolotto e do ator Paulo de Tharso como personagens que aparecem como donos de um barco chiqueiro que fica no meio do rio.

93). Quando Mutarelli conecta essas duas figuras no retrato do pai, ele nos oferece outra camada de leitura para o livro e para o pai.

Essa conexão, que Mutarelli constrói do seu personagem pai com a figura biográfica de Burroughs, torna-se indissociável de um diálogo intertextual. Julia Sanders menciona que: “todos os textos invocam e retrabalham outros textos em um mosaico cultural rico e em constante evolução<sup>65</sup>” (2006, p. 17, tradução nossa). Essa ideia de textos que evocam outros textos compreende o que podemos considerar um tipo de imaginário coletivo. No texto *Tradição e talento individual*, T. S. Eliot (1989) discute sobre a permanência de um tipo de tradição em todo texto, o que remete à influência que todas as obras, mesmo aquelas ditas subversivas, sofrem quando inseridas na tradição literária, seja enquanto repertório ou enquanto crítica. Essa influência pode aparecer de formas diversas. Podemos relacionar a presença de Burroughs com o que Claus Cluver comenta como o “contato entre autores, enquanto leitores, com textos, que [deixam] vestígios concretos na própria criação” (2006, p. 14), ou seja, a apresentação do repertório e das influências do próprio autor.

A literatura tem sua “culpa” na edificação e na contaminação a partir de um imaginário coletivo assim como todas as expressões culturais a tem. “A leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e lembranças alheias. As cenas dos livros lidos voltam como lembranças privadas” (PIGLIA, 2004, p. 46). Ricardo Piglia nos oferece a perspectiva da leitura como construção de um imaginário coletivo, uma troca entre o pessoal e o plural. Nosso repertório habita nosso ser e interfere na construção de nossas próprias imagens. Burroughs é uma presença como as “[...] cenas dos livros lidos [que] voltam como lembranças privadas” (PIGLIA, 2004, p. 46). Não pretendemos discorrer sobre a obra de Burroughs, mas vale a pena ressaltar que seus principais livros apresentam uma atmosfera delirante e insana<sup>66</sup>. Suas obras inserem indivíduos não humanos e um afastamento da realidade

---

Texto original: <sup>65</sup> all texts invoke and rework other texts in a rich and ever-evolving cultural mosaic.

<sup>66</sup>Segue um trecho de *Almoço nu* que colabora para as afirmações feitas sobre Burroughs: “Era uma sexta-feira quando o ‘Gordo’ escorreu até a Praça sob forma de um feto simiesco translúcido e desprovido de cor, com ventosas em suas mãozinhas macias e cinza-arroxeadas e uma boca discoidal de lampréia formada de cartilagem fria e coberta por dentes ocos, negros e eréteis [...]” (BURROUGHS, 2005, p. 212).

sensível no que o autor escreve; a sua biografia também está imbuída desse tipo de experiência. Escolher Burroughs como uma referência pictórica colabora para uma determinada construção de imagem do pai e reforça seu caminho tortuoso através da realidade do texto. Ele faz parte do repertório e da cultura que afeta a obra.

Jeanne Marie Gagnebin (2009), no ensaio que desenvolve sobre a *Odisseia*, apresenta uma concepção significativa para o termo cultura. Na análise de trechos do livro, do encontro de Ulisses com diversos povos, humanos e não humanos, ela argumenta que a cultura contemplaria “conhecer nossa condição de mortais, condição tão incontornável como a exigência que ela implica: cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje” (GAGNEBIN, 2009, p. 27). Por isso, o conceito de imaginário coletivo que propomos dialoga com a ideia de memória, especialmente com aquela que converge com o que entendemos como cultura. É curiosa a perspectiva da cultura como nossa “condição de mortais” que Gagnebin traz, pois reflete nosso lugar no mundo e o que nos torna humanos. Além disso, novamente é na morte que nos aproximamos do imaginário e, conseqüentemente, da imagem. A imagem possui no seu íntimo um desejo de sobreviver além-túmulo.

Em Jorge Larrosa (2011) encontramos uma ideia que dialoga com a do imaginário coletivo. Ele nos fala da experiência como “isso que me passa”. Para explicar sua sentença, ele afirma que a palavra “isso” está relacionada com o que é externo, que vem de fora, do outro, do mundo. Depois, nos explica que a palavra “me” situa o que é o nosso espaço e nos pertence. “Não que passe ante mim, ou frente a mim, mas a mim, quer dizer, em mim. A experiência supõe, como já afirmei, um acontecimento exterior a mim. **Mas o lugar da experiência sou eu**” (LARROSA, 2011, p. 6, grifo nosso). Em seguida, ele argumenta que o verbo “passar” remete à passagem, caminho. Por esse prisma, reforça a ideia de que a experiência é vista como mudança e transformação.

Poderíamos dizer, portanto, que a experiência é um movimento de ida e volta. Um movimento de ida porque a experiência supõe um movimento de exteriorização, de saída de mim mesmo, de saída para fora, um movimento que vai ao encontro com isso que passa, ao encontro do acontecimento. E um movimento de volta porque a experiência supõe que o acontecimento afeta a mim, que produz efeitos em mim, no que eu sou, no que eu penso, no que eu sinto [...].

(LARROSA, 2011, p. 6).

Se a experiência é “isso que me passa”, o sujeito da experiência é como um território de passagem, como uma superfície de sensibilidade em que algo passa e que “isso que me passa”, ao passar por mim ou em mim, deixa um vestígio, uma marca, um rastro, uma ferida. (LARROSA, 2011, p. 8).

A partir desses pressupostos, observamos o sujeito como território para a experiência, um local afetado. O que Larrosa afirma retoma o imaginário e a encenação de Iser (1996), assim como o duplo e a máscara. Pois a experiência é o que “se passa” em nós, o que vira acontecimento. O acontecimento é o que é atualizado, ganha corpo, encarna na nossa percepção. Isso pode se dar tanto com a experiência sensível (coisas do mundo real) como com o imaginário ao tomar forma na ficção.

A configuração pictórica desse pai que viu o ET incorpora essa questão uma vez que ele figurativamente realiza essa transição entre algo interno atravessado por elementos externos. O acontecimento externo que o afeta, converge com a ideia de um imaginário coletivo que influencia nossas próprias compreensões, transforma também esse “eu”. Identificamos no conto de Rosa o filho atravessado por fatores externos, especialmente para construir um tipo de vivência para o pai. É nesse pai que habita o rio que as especulações nascidas do imaginário coletivo – motivos religiosos e costumes familiares – podem se infiltrar e dar-lhe concretude. Na percepção da imagem está nossa relação com a realidade sensível que é influenciada por nosso imaginário. Por esse prisma, Patlagean menciona que o imaginário de uma sociedade é composto pelo “conjunto de representações que exorbitam o limite colocado pelas constatações da experiência” (PATLAGEAN, 1990, p. 291), e reforça, assim, a relação da experiência com a edificação de um imaginário coletivo. Nossa sociedade precisa, ainda, se constituir simbolicamente e sua constituição remete a algo ausente e, conseqüentemente, imaginário (PESAVENTO, 1995).

Dentre as formas de imaginários encontramos, no que aponta Piglia (2004), a ideia de outros livros que interagem conosco durante a leitura. Os textos conversam entre si, incorporando camadas e ecos uns dos outros. Não apenas a literatura reverbera o imaginário coletivo em algum nível, todo discurso é marcado seja por preconceitos, comportamentos sociais, etc. No rio

do conto de Rosa também identificamos ecos de outros textos, de mitos, de representações divinas e mesmo um diálogo com outras obras do mesmo autor. Um texto sussurra ao outro<sup>67</sup>. Como Iser (1996) e Vaihinger (2011) demonstram em seus estudos, a ficção e o fingimento estão atrelados a todo comportamento humano. O coletivo acumulado com o passar do tempo afeta nosso repertório, imaginário e imagens, como discute Didi-Huberman:

**Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela.** Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a **pensá-la como um momento energético ou dinâmico**, ainda que ele seja específico em sua estrutura. [...] ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente figurado, dinâmico, desses próprios movimentos. A consequência – ou o desafio – de um “alargamento metódico das fronteiras” não é outra senão uma **desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade.** (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34, grifo nosso).

Assim como ocorre conosco e nossa consciência, as imagens seguem a trajetória do corpo onde “se passa” (LARROSA, 2011) o acontecimento. Para Didi-Huberman, toda imagem se alimenta de outras imagens, é construída de movimentos do tempo que se cristalizaram nela. Toda imagem é assombrada pelos fantasmas de diversas outras que passaram e ainda sobrevoam este espaço imagético. É esse lugar que virtualmente nos assombra que podemos nomear como “imaginário coletivo”.

São esses elementos que encontramos na constituição das imagens no livro de Mutarelli. São ecos e conversas com outros textos. Não apenas nas referências em si (como Burroughs), mas também na forma que elas são apresentadas, “modeladas” como algo já atravessado por outras imagens. Além de um diálogo intertextual, identificamos na obra de Mutarelli várias referências com suas demais obras quando observamos, por exemplo, o espaço relativo ao leito seco do rio. Esse imaginário coletivo de Mutarelli diz respeito a um espaço também íntimo do autor que ainda continua presente: “ainda não esgotei [...]. Ainda estou refletindo sobre isso” (MUTARELLI, 2015, p. 52). Sobre o leito seco do rio, o livro *Caixa de areia* (2005) trouxe pictoricamente esse lugar amplo, formado de montes que parecem próprios à

---

<sup>67</sup> Dedicaremos atenção para a relação com o rio no conto de Rosa no subcapítulo 4.4 “Rio, espaço de esquecimento”.

areia dessa caixa proposta já pelo título (FIGURA 27).



Figura 27 - Página de A caixa de areia. Fonte: MUTARELLI, 2005, p. 118.

Nessa obra de 2005, o autor expõe um mergulho no “texto de memória” e questiona os limites entre o que é factual dentro do lembrado e dá os contornos para a lembrança inventada. Olhar o encontro com o ET sob a perspectiva da caixa de areia oferece outra compreensão sobre esse espaço desértico que em ambos os textos expressam um espaço desterritorializado, um espaço de esquecimento e devaneio, talvez, um espaço de “imanência das imagens” (ISER, 1996).

Na possível relação desses dois trabalhos de Mutarelli encontramos algo do que mencionamos anteriormente sobre Didi-Huberman (2013) quando ele afirma que as imagens são feitas de outras imagens “cristalizadas nelas”, **em movimento**, que atravessam o tempo e são feitas desse fluxo. O pai é imagem que escapa de outras imagens, transita entre as lembranças e fotos, se transforma em possibilidades de ETs. Os vários ETs encarnam esses ecos de outras imagens, de outros alienígenas que povoam e ficaram “gravados” em nosso imaginário.

São esses pais em Rosa e Mutarelli, enquanto imagens perseguidas pelos filhos que, por sua vez, foram construídos da mesma forma, entre movimentos de idas e vindas do que é resgatado do lembrado, que preenchem com especulações e que tentam fixar. A “figura pai” cristaliza-se na materialidade do real realizada no texto. Nessa tentativa constante ressurgem

em texturas e formas diversas. O movimento para as imagens dos pais segue para dentro do vazio do rio, seguindo para o espaço amplo de um possível imaginário.

A ideia de movimento que Didi-Huberman (2013) dialoga com o tempo, com a memória e com os rastros. O imaginário coletivo é composto de fragmentos diversos que alimentam nosso mundo e lhe dão forma. Esse conteúdo contamina, transforma e assombra todos os textos.

### 4.3 FANTASMAS

Seguindo pelo caminho daquilo que nos assombra, propomos uma reflexão sobre essas imagens que não possuem “carne” nesses textos, assustam e sobrevoam nossa leitura. Pensar o imaginário como um espectro alcança tanto o debate sobre a imagem quanto o do imaginário coletivo, onde vislumbramos ecos do passado.

Patlagean (1990) nos diz que o imaginário coletivo é um conjunto de representações que exorbitam nossas constatações da experiência. Essa ideia de exorbitar converge com a dos fantasmas, imagens essas que estão ao redor da experiência e que interferem nelas, modificando seu significado e leitura.

No conto de Rosa somos apresentados à realidade sobrenatural desse pai pela ausência e pelos devaneios do filho diante da partida. Como já discutimos ao conceituar a imagem, é própria dela a questão da ausência, da morte e de seu “corpo” espectral. Dentro desse enfoque, Pesavento sugere que “Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um ‘outro’ ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente” (PESAVENTO, 1995, p. 15). Já mencionamos esse aspecto sobrenatural da imagem e do imaginário a partir de Joly (2003) e Berger (1982). Berger ressalta na imagem a ideia de uma vista que foi recriada e “conservada”, o que retoma a relação tanto com o imaginário coletivo quanto com o imaginário como virtualidade. Mesmo que sempre transformado, o novo carrega um traço, um espectro do que passou, como formula Didi-Huberman.

Material e fantasmático? Há uma disciplina que maneja juntos esses dois critérios, de forma exemplar: a arqueologia. [...] trata-se de olhar para as coisas presentes em vista de coisas ausentes, que no

entanto determinam, como fantasmas, sua genealogia e a própria forma de seu presente. [...] essa genealogia é apreendida na espacialidade material dos restos de destruição, assim como na temporalidade fantasmática dos eventos de retorno. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 283-284).

Essa citação de Didi-Huberman remete ao texto de Saer (2009) que trata de uma antropologia especulativa para definir a ficção. A antropologia e a arqueologia se aproximam no seu olhar sobre o humano, sua história, memória e, especialmente, seus rastros. Poderíamos considerar o imaginário como um lugar amplo que armazena secretamente um grande volume de fantasmas da humanidade, seus ecos e traços, seus movimentos mais fugidios. Essa relação ganha força quando relembremos o que nos diz Didi-Huberman (2013) sobre a imagem como “movimentos cristalizados” que sobrevivem como vestígios.

É necessário enfatizar, para além do conceito de imagem, algo de fantasmagórico que é próprio ao imaginário. Nos dois textos a figura do pai tem propriedades etéreas, cada qual a seu modo. No conto *A terceira margem do rio* nos deparamos com o sobrenatural invadindo o texto na partida do pai dentro da canoa para permanecer no rio. Como menciona Pacheco:

Instala-se o fato inusitado, sem alteração nas convenções realísticas, pois, ainda que misteriosamente para todos, o impossível ali faz parte do real. [...] Aos poucos o paradoxo, que toca o âmbito sobrenatural da realidade, vai sendo incorporado ao cotidiano do lugar. (PACHECO, 2006, p. 62).

Dentro das convenções realísticas, o fato inusitado da partida do pai para um não-lugar, uma quase não-partida, dá textura irreal e sobrenatural ao conto. Ao mesmo tempo, se insere perfeitamente dentro da realidade própria do texto, traz ares de naturalidade. Não é possível negar que o imaginário no conto *A terceira margem do rio* se lança ao insólito em uma das amostras mais evidentes de suspensão da realidade entre os vinte e um contos que estão incluídos nas *Primeiras histórias*. O narrador filho demarca este mergulho quando diz, novamente, quase como quem não nota que é “ouvido”, que “Aquilo que não havia, acontecia” (ROSA, 2016, p. 68). Existe uma continuidade desse estado de irrealidade, aquilo acontecia de forma evidente, era um tipo de fato e tinha sua materialidade.

A face sobrenatural escancarada no pai não surge na sua partida na canoa, mas na permanência sem prazo determinado nesse espaço. Um tempo

dilatado junto da impossibilidade de continuidade: “Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim.” (ROSA, 2016, p. 69). O elemento perpétuo/infinito do rio também nos remete a outra forma de eternidade, uma certa existência metafísica do personagem pai. Não se pode ignorar o diálogo travado ali com a morte e com algo do sobrenatural que surge no princípio e na estranheza “dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente.” (ROSA, 2016, p. 68). A partida do pai para um não-lugar – para nenhuma parte, “sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 2016, p. 68) – uma ausência suspensa, negada, de certa forma, põe o imaginário em ressonância com o sobrenatural. O pai parte sozinho para permanecer no rio, permanecer sem ser visto, sem descer para pegar o suficiente para comer ou para dormir. A partida sem um propósito definido, sem causa, também constrói conexões com a partida definitiva, assim como uma canoa onde cabe apenas um homem se assemelha a um caixão.

Deixando de lado as generalidades que associam o pai à imagem/imaginário, gostaríamos de provocar uma reflexão sobre a figura paterna em ressonância com essa existência fantasmagórica que o conto traz. Rónai (2016) ao tratar das *Primeiras estórias* diz que não “só essa história se prolonga no plano metafísico. Quase todas são pluridimensionais, carregadas de significados ocultos. Todos os rios do mundo de Guimarães Rosa têm três margens” (RÓNAI, 2016, p. 24). O conto deixa diversas questões em suspenso, mas podemos certamente identificar no discurso do filho uma forma de invocar o pai por meio da narrativa e da lembrança.

O que nos remete a um tipo de invocação de espíritos, um chamado direcionado para o outro mundo. Ao mesmo tempo que se destina ao evento maravilhoso de partida do pai, um tipo de milagre (RÓNAI, 2020), o filho evoca no que narra uma sobrevivência dessa existência outra do pai, feita de outra materialidade, mais enevoada.

Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: **da parte de além**. (ROSA, 2016, p. 71, grifo nosso).

A vinda do pai do que parecia ser o “além” reforça essa impressão metafísica do conto, o retorno da imagem do pai que não foi a parte alguma, que de alguma forma permaneceu ali. O texto não nos traz respostas, só nos deixa deslumbrados com os enigmas (RÓNAI, 2020) criados sobre esse habitar (permanecer) no rio, essa partida distante e próxima que o pai executa. Pacheco discorre sobre essa concepção e traz à tona a face ritualística e de sina desse comportamento.

A partida para o meio do rio tem algo de um rito; a encomenda da canoa especial, para durar muito na água, o selo do segredo sobre todos os planos, a permanência ascética numa terceira margem, com pouca roupa e pouca comida, o isolamento, o silêncio suscitam um sentido religioso difuso, pautado por ideias de temor e sacrifício. (PACHECO, 2006, p. 148).

Esses pressupostos dialogam com algo de sagrado e divino presente no texto. A divindade encarna no corpo de imagem, sobretudo quando atentamos para o segundo mandamento bíblico<sup>68</sup> que condena a adoração das imagens. Neste ponto fica demonstrado a força e poder que a imagem carrega em si mesma, seu aspecto naturalmente divino. Imagem como vetor, como magia criadora de atualidades alternativas. Como esse corpo “vazio”, esse negativo, a imagem é o receptáculo perfeito para a encarnação. Isso se justifica quando pensamos nas imagens, e em relação ao imaginário na “imanência das imagens” (ISER, 1996): situação que captura o indivíduo para fora da realidade e que constrói uma ilusão próxima ao sagrado. O que seria mais “perigoso”, ou poderoso, do que a possibilidade de se perder em um mundo de imagens inventadas? Dentro da própria perspectiva do fingir está contido o elemento criador. Esse aspecto está na encenação também, no seu poder de formular realidades. Conforme já mencionado, “A encenação é o esforço incansável para o confronto do ser humano consigo mesmo. A encenação permite, mediante simulacros, dar forma ao transitório do possível, e, controlar a revelação contínua do ser humano e suas possíveis alteridades” (ISER, 1996, p. 363). Olhando pelo aspecto religioso, o poder criativo deveria ser exclusivo à

---

<sup>68</sup> Segue trecho bíblico sobre esse aspecto da imagem e do divino: “Não farás para ti nenhum ídolo, nenhuma imagem de qualquer coisa no céu, na terra, ou nas águas debaixo da terra. Não te prostrarás diante deles nem lhes prestarás culto, porque eu, o Senhor, o teu Deus, sou Deus zelo-so, que castigo os filhos pelos pecados de seus pais até a terceira e quarta geração daqueles que me desprezam, mas trato com bondade até mil gerações aos que me amam e obedecem aos meus mandamentos.” (BÍBLIA, Êxodo, 20: 2).

Deus. Nesse sentido, podemos vislumbrar o conflito e a visão negativa comumente atribuídos ao imaginário.

No texto de Mutarelli, especialmente nas ilustrações, encontramos outro cenário para o insólito. Dentro de uma chave quase invertida, é no ET que alcançamos esse discurso sobrenatural e, por que não, divino. O absurdo contido no encontro extraterrestre constrói um paralelo significativo no livro e que, ao mesmo tempo, serve para concretizar sua leitura: a existência factual desse pai e a existência ficcional deste ET. Os dois personagens se conectam e espelham sua materialidade. Enxergar o pai depende de um olhar atento para o ET. A partir do paralelo posto entre imagem paterna e imagem extraterrestre, podemos pensar o imaginário edificado ao redor da figura alienígena.

Assim como o divino concretiza o espectral no conto de Rosa, é possível vislumbrar a figura do ET sob a mesma perspectiva. O ser alienígena encarna uma forma sobrenatural própria do nosso tempo e tem ressonância nos relatos antigos de encontro com anjos e santas<sup>69</sup>, por exemplo. O contato extraterrestre envolve um tipo de ser extraordinário, vindo do céu e com características “mágicas”. A luz no céu, o caminho pelo deserto e o diálogo “mental” conectam a aparição do ET com formas de aparições já contempladas na literatura religiosa. No entanto, esse ser não executa milagres e não dita profecias. Ele aparece de forma invertida, negativo em relação ao divino, mas dentro da mesma concepção de aparição sobrenatural que encontramos no sagrado. Ao invés da elevação, própria do religioso, encontramos como consequência do encontro extraterrestre a perdição do pai. Essa danação nos remete a nossa sombra, como indica Marie Von Franz (1985).

O próprio diabo exemplifica tal personificação da sombra coletiva. Por outro lado, podemos dizer que se os demônios coletivos nos afetam, é porque devemos ter algo deles em nós – caso contrário não nos

---

<sup>69</sup>Trouxemos algo sobre esse evento em nota no Capítulo 1 “O pai e o mundo”. No entanto, julgamos pertinente retomá-lo nesse momento. No dia 10 de maio de 1917, um pastor de 10 anos de idade chamado Severino disse ter visto uma mulher, antecedida por relâmpagos, com véu e vestido branco, pedindo que as pessoas rezassem o terço. [...] por volta do meio-dia de 13 de maio de 1917, Lúcia dos Santos, de 10 anos, e dois de seus primos mais novos, os irmãos Francisco Marto (8) e Jacinta Marto (7), teriam visto um clarão, seguido de uma visão. E recebido a recomendação de rezar o rosário. [...] os três tinham visto uma moça de casaco e manto brancos, meias na mesma cor, olhos negros, brincos de argolas e saias curtas, na altura dos joelhos. E, por fim, que ela havia prometido voltar mais cinco vezes, no dia 13 de cada mês, no mesmo local. (CORDEIRO, 2018, não p.).

afetariam e a porta de nossa psique não estaria aberta à sua entrada. (VON FRANZ, 1985, p. 16).

A citação acima faz parte do livro *A sombra e o mal nos contos de fadas*. Não pretendemos, com ela, atribuir um caráter maléfico ao ET, mas certamente o que diz a autora contribui para pensar na coletividade que o livro discute sobre a representação imaginária desse personagem (FIGURA 28). Em alguma medida, no mesmo sentido que possuímos representações sobre o divino, construímos representações culturais para todo o resto que não se adequa a ele. Há um caráter “inumano” e monstruoso na imagem que vislumbramos do ET<sup>70</sup>. Assim, uma perspectiva negativa se instaura nessa representação. Nosso estudo não pretende adentrar questões da psicanálise, por mais interessantes que elas sejam. No entanto, assim como o diabo é uma personificação coletiva e ao mesmo tempo individual, podemos refletir sobre como imagens são construídas: íntima e coletivamente.



Figura 28 - Imagens do ET. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 03; 62; 85; 73.

<sup>70</sup> Marie Von Franz discorre sobre outros aspectos da maldade e suas recorrentes composições pictóricas que dialogam com o lado negativo humano: “As forças do mal da natureza, que significam simplesmente o mal para o homem, desagradáveis e destrutivas para a sua vida, pertencem à experiência arquetípica do mal: fome, frio, fogo, deslizamentos de terra e avalanches, tempestades do mar, perder-se na floresta, os grandes inimigos do homem entre os animais, como o urso polar no norte, o leão ou o crocodilo na África, etc. Esses podem ser os símbolos ou as personificações do mal. Mas é impressionante a existência de uma forte tendência de se representar tais criaturas metade humanas e metade não humanas. [...] Existem muitas figuras mistas – metade animal, metade homem – bem como formas humanas grotescas. Um espírito do mal é terrivelmente magro e as pessoas dizem que a sua fraqueza é que lhe dá tal aparência”. (VON FRANZ, 1985, p. 189).

Von Fraz destaca que há algo do diabo também em nós e esse elemento sofre e contribui para nossa relação com o coletivo e suas representações culturais e históricas. Claro que essas formas culturais variam conforme imagens que possuímos para o mal e o monstruoso. Essas figuras vão, ao longo do tempo, incorporando outros modos de existência. O diabo, como o aspecto negativo, migra para os monstros, vampiros e feras. Quando a tecnologia e a astronomia progrediram, novos “monstros” encarnaram esse papel. O ET atesta essa transformação do imaginário coletivo. Ele é esse sobrenatural renovado, é a nova face para as “assombrações” anteriores.

O ET no livro de Mutarelli é individual e público, é paralelo à figura do pai e conversa com um imaginário coletivo bem extenso em referências. Como é possível observar na figura 28, o ET surge em diferentes possibilidades pictóricas. Todos são possíveis ETs. Essa variedade de configuração salienta o lugar do narrador fora do testemunho dos eventos, o que lhe faz especular sobre a aparência do ET de acordo com o que contempla o seu e o nosso imaginário coletivo.

Perguntei como era o ET, se era como as imagens que conhecemos de humanoides cinzentos de olhos grandes. Ele disse que era muita ignorância pensar dessa forma. Disse que seria a mesma coisa que se um ser de outra galáxia avistasse um astronauta e achasse que ele estava pelado. ‘Essa coisa acinzentada é o traje dos extraterrestres’. Melhor assim, pensei. ‘Então como eles são?’ ‘Não dá pra descrever. Eles são diferentes de tudo que se possa **imaginar**’. (MUTARELLI, 2011, p. 74, grifo nosso).

A sequência acima reforça o que já dissemos sobre as figuras extraterrestres do livro, como elas são tentativas de dar conta do que “imaginamos” sobre esses seres, como eles foram edificados imagetivamente na nossa cultura, dentro do nosso imaginário coletivo. O ET aparece como um humanoide cinza, como um lagarto e, ainda, como algo que remete ao famoso chupacabras<sup>71</sup>. As representações pictóricas dialogam com referências que adquirimos da TV, dos jornais, do cinema e da literatura. Somos, assim, apresentados a diferentes representações e corporeidades de ET. São

---

<sup>71</sup> O chupa-cabras ou chupacabras se caracterizava, de acordo com os relatos, de sugar o sangue de outros animais e descrições pictóricas lhe davam uma forma humanoide e alienígena. Relatos referentes a ele foram amplamente divulgados na década de 90, contando, por exemplo, com uma matéria na Tribuna do Paraná em 1997 (SILVA, 2019).

especulações ficcionais e que reforçam a associação com outras imagens, como nos diz Etienne Samain (2012).

Nas reflexões recentes sobre a imagem, vem se desenvolvendo a ideia de que ela alimenta uma relação privilegiada entre o que mostra, o que dá a pensar e o que, sobretudo, se recusa a revelar: o seu próprio trabalho que ela realiza ao se associar, notadamente, a outras imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e outras memórias. (SAMAIN, 2012, p. 22).

Observamos, assim como nos auxilia a pensar Samain, que essas imagens para o ET conversam entre si para construir o trajeto que a figura paterna percorre. O ET é o estopim para o afastamento da realidade sensível e para o mergulho no imaginário, entre o possível e o impossível. São diversos os ETs dentro do arcabouço do irreal. O alienígena é o guia do pai para dentro do vazio próprio ao imaginário. O imaginário é esse lugar cheio de fantasmas, de ecos, de traços e de movimentos da humanidade.

Como já mencionamos, o processo de negação do mundo, executado pelo pai, tem início na negação da morte da mãe, no não reconhecimento do corpo morto: “Não é ela. Não, não. Não é ela’. Acho que, lá no fundo, ele pensava que, se não a reconhecesse, ela, de alguma forma, não estaria morta” (MUTARELLI, 2011, p. 40). Como Iser (1996) afirma, a ficção começa com a irrealização do mundo para a realização do texto/ficção. O pai abre essa passagem com a negação para tornar atual o encontro com o ET. Dessa forma, o próprio pai se converte em fantasma. A partir da negação do real ele abraça o irreal.

A ideia de invocar/ressuscitar a imagem do pai nos remete a imaterialidade própria da imagem e que tem sua relação com o acesso à memória. “A memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um páthos da sensação ou do pensamento” (AGAMBEN, 2012, p. 24). O que Agamben traz, nos faz relacionar a memória com as imagens sintomáticas dos sentidos e do pensamento, mas também nos dá essa constituição fantasmagórica à imagem que nos serve perfeitamente para refletir sobre o pai que nasce da construção narrativa do filho e se relaciona com a memória. O pai é construído, peça a peça, com recortes colhidos da lembrança do filho. A lembrança como aquilo que une a memória ao presente, a memória corporificada como presença. Em idas e vindas, vemos delineado o

pai mesclado ao que temos da imagem do próprio filho.

Quando olhamos para o ET na jornada do pai, observamos a renovação dessa aura fantasmagórica, como uma renovação de símbolos para um determinado “além”. Da mesma maneira que o ET corporifica esse diálogo com o além, o processo de recordar tem sua constituição de magia. Como o livro trata justamente da relação entre o factual/lembrado e imaginário/imaginado, o ET funciona como corpo para esse possível “imaginado”. O ET é essa imagem mágica para algo invocado e encarnado. Um trecho de Ruth Kluger (apud ASSMANN, 2011) relaciona a recordação com a invocação e a bruxaria, assim como a lembrança com o fantasma. Um fragmento chama atenção por afirmar que o fantasma precisa da “carne do presente” para vir à tona. Como uma forma de possessão, a recordação atua como esse processo (ritual) de dar um corpo presente para a encarnação de um fantasma-passado. Esse pressuposto nos remete também à ideia da “palavra mágica” que Assmann (2011) atribui à ação de relatar uma experiência dolorosa e que pode contribuir para um processo terapêutico. Nesse sentido, o corpo do ET encarna enquanto linguagem pictórica a possibilidade de agir como magia, como incorporação de algum aspecto desse pai lembrança. Esses pais são constituídos, ou melhor, reconstruídos, a partir de elementos dispares que servem a esse processo de recordação do “texto de memória”. Pois é certo que o lembrado não possui um corpo, um local material para habitar. A lembrança sobrevoa nossa realidade, pronta para encarnar em nossa consciência, saindo de seu porão.

De modos diversos, encontramos os dois pais convertidos em fantasmas. No texto de Rosa esse pai encarna no corpo do rio, é espectro na sua impossibilidade de permanência flutuante e seus contornos tornam-se tão transparentes quanto a água em que habita. Já o texto de Mutarelli traz o pai etéreo na sua fuga para o vazio do leito seco do rio, assim como seu desmoronamento perpetrado nas ilustrações do livro. O ET encarna o elemento sobrenatural como assombração e dialoga com o divino do conto rosiano, porém na chave inversa. Há muito ainda para discutir sobre o espaço nesses textos, especialmente nesses rios, também invertidos em sua materialidade aquosa. Esse aspecto terá nossa atenção no próximo subcapítulo.

#### 4.4 RIO, ESPAÇO DE ESQUECIMENTO

Já discorreremos sobre questões da memória e do imaginário relativas à imagem que buscamos desses pais. Aqui pretendemos fazer convergir a memória e o imaginário pela concepção do espaço, dedicando especial atenção para o lugar do rio nos dois textos. A figura do rio e a memória estão entrelaçados na constituição paterna, tanto nos aspectos da recordação como na atualização do imaginário. A perspectiva da memória que destacaremos será a do esquecimento. Já tratamos dele, mas há uma conexão especial do esquecimento com o espaço, ainda mais marcante quando este se concretiza no rio, ambiente que povoa esses textos. Além desse ponto de vista, pretendemos falar do esquecimento enquanto rastro ou como resquício que pode ser recuperado de alguma forma.

Quando tratamos do espaço, estamos atentos a um lugar que envolve os personagens onde habitam e como este impacta cada um deles. No conto de Rosa temos dois lugares em destaque: a margem e o rio. Rosa caracteriza-se como um mestre criador de paisagens, no entanto, no espaço reduzido deste conto, os personagens se voltam com grande interesse para esses dois ambientes. Já no texto de Mutarelli, temos uma visão distinta do espaço: ele se concretiza figurativamente nas ilustrações. Há muitos ambientes de recordação dentro das fotografias de Mutarelli, mas percebemos também uma atenção voltada para o rio. Nesse caso, um rio árido.

Pensar sobre o espaço dentro do conto de Rosa nos faz olhar para a margem, o rio e a canoa. Essa proposta impõe atenção para a relação entre as pessoas, especialmente os dois personagens. O espaço manifesta-se de diversas formas, a partir do título do conto. *A terceira margem do rio* aponta para um lugar determinado. Os espaços não são apenas descrições limitativas que os indivíduos ocupam, fazem parte dos personagens intimamente. Como expõe Paulo Soethe (2007):

[...] a elaboração literária de narrativas ficcionais mostra-se particularmente atenta ao fato social e cognitivo de que perceber o espaço possibilita conceber a imersão dos sujeitos perceptivos em um mundo partilhado. Pois figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações entre as figuras humanas, elas mesmas, na partilha de espaços comuns. (SOETHE, 2007, p.

221).

Quando Soethe fala do espaço no trabalho de Rosa, ele se refere especialmente ao livro *Grande Sertão: veredas*. Mesmo assim, podemos empregar suas reflexões para o conto em questão. Ao descrever seu entorno, o narrador da terceira margem certamente problematiza as relações entre os personagens, além de determinar como esse lugar, enquanto um tipo de imaginário construído, determina quem é quem. O espaço mais significativo é o que se instaura entre o pai e o filho, este que denota o vazio e a ausência do pai, uma distância que se torna imensa entre eles: “Se o meu pai, sempre fazendo ausência” (ROSA, 2016, p. 71). A construção plástica trazida pela descrição determina como os personagens se relacionam com o que os rodeia. Ainda de acordo com Soethe:

nos textos ficcionais o espaço pressupõe a utilização de recursos verbais que explicitem a percepção do entorno pelas personagens. E quando se trata de refletir sobre a percepção e sobre o sentido da percepção do espaço, as obras literárias são fonte privilegiada: por seu caráter **imaginário** e mimético, elas se mostram capazes de **evocar** a “contribuição perpétua” da **corporeidade** do sujeito sob formas plásticas e sensoriais, mais do que com argumentos e abstrações. (SOETHE, 2007, p. 222, grifo nosso).

Pelo espaço que é evocado plasticamente, é possível construir a imagem não apenas dos objetos presentes na “cena”, mas determinar, por meio da relação com o entorno, a “forma” desses personagens, assim como o grau e o “formato” do relacionamento entre eles. A interação com o espaço dá corpo a esses seres, sua textura. Para Soethe (2007), a descrição visual oferece uma “reordenação imaginária” edificada pela linguagem como o traçado e as cores em uma ilustração/representação pictórica.

Além da descrição que supõe uma cena, uma ambientação, pretendemos ir mais fundo nas suas formas imaginárias. Para isso, vamos discorrer sobre algumas relações que essa “terceira margem do rio” constrói enquanto espaço dentro do texto, resgatando questões relativas à memória. Diante dessa perspectiva, as reflexões propostas para a recordação desembocam, necessariamente, na ponderação sobre os “espaços da recordação”. Para Assmann (2011), eles nascem das relações dos indivíduos com os lugares e com seus corpos tanto como metáforas da memória, quanto como “palco” para o processo recordatório. Antes de aprofundar essa questão,

vale a pena atentar para as reflexões trazidas por Walter Benjamin para o tema. Benjamin (1987) constrói uma boa concepção para esse processo de recordar em conexão com a escavação arqueológica.

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. [...] Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 1987, p. 239-240).

O trecho que destacamos dos escritos de Benjamin contribui para diversas reflexões importantes sobre a memória, principalmente como “meio” em que se dá a lembrança. O ato de lembrar não “resgata” o que passou, mas traz à tona o que se passou “através” do que o indivíduo lembra, por sua causa e junto de tudo que o constitui nesse presente. Da mesma forma que o solo onde se deu a escavação dá consistência, contexto e significado ao que foi soterrado, aquele que lembra atribui sentido para o lembrado, sendo que a lembrança possui parte da “carne” daquele que recorda. Esse aspecto tem grande valor para o que construímos sobre o produto da memória. Tanto nos processos individuais quanto nos coletivos, é possível encontrar essa mesma questão. O conteúdo da memória vem refratado no indivíduo que recorda. Sua experiência do que passou é deformada pelo que selecionou, de modo consciente ou não. O indivíduo se constitui também como um espaço, território e superfície que dá sentido ao que é lembrado. Assim como o sujeito é o lugar onde a experiência ocorreu, a memória é o meio pelo qual se deu determinada vivência (BENJAMIN, 1987). Ou seja, lembrar não envolve um evento isolado, ele é “atravessado” por tudo que veio antes e depois, assim como o indivíduo é impactado pelos rastros de diversas histórias e sensações. O indivíduo como território permite ressignificar os “espaços da recordação” (ASSMANN, 2011), pois estes dependem da atualidade daquele que lembra para se constituir e construir sentido.

[...] vínculo peculiar entre proximidade e distância confere aura a

esses locais e neles se procura um contato direto com o passado. A magia atribuída aos locais da recordação se explica por conta de seu *status* de zona de contato. Os locais memorativos podem ser vistos como a instituição que os sucedeu; deles se espera que produzam um contato com os fantasmas do passado. A força vinculativa dos lugares está fundamentada de modo muito diversificado: no caso de local geracional, essa força repousa sobre uma cadeia de parentesco entre viventes e falecidos; no caso dos locais memorativos, ela repousa sobre um mero interesse histórico de caráter antiquário; e no caso de locais traumáticos, sobre uma ferida que não quer cicatrizar. (ASSMANN, 2011, p. 359).

Conforme o trecho acima, o espaço se configura como lembrança no modo que constrói esse “contato” e nos seus fantasmas. Fica evidente que é na relação do corpo com o local que este ganha sentido. Um mesmo ambiente pode produzir impressões diversas de acordo com a experiência daqueles que o “tocaram”. Os espaços são “o aqui sem um agora, que nada representa nem apresenta, mas assinala o vestígio de um ausente de maneira mais ou menos enfática” (ASSMANN, 2011, p. 439). A relação com a ausência entrelaça os elementos da memória relativos ao esquecimento e ao tempo, criando uma estranheza própria do que foi perdido, algo que aparece também na discussão sobre a dimensão da “aura” relacionada ao local da recordação de Benjamin (1987).

Somente quem soubesse considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem do seu futuro. (BENJAMIN, 1987, p. 41-42).

Nesse outro trecho de Benjamin encontramos a imagem de um busto para discorrer sobre o processo de recordação. O que alcançamos do passado está quebrado e precisa ser esculpido novamente por nós a partir desses fragmentos. Dessa forma, observamos como a ação recordatória depende de determinada forma de ficcionalidade para remodelar essa experiência, e emprega o presente e a situação do indivíduo para construir sentido. A seleção e formulação ativa da recordação possui determinada perspectiva, como nos diz Assmann.

Por um lado, espaços da recordação surgem por meio de uma iluminação parcial do passado, do modo como um indivíduo ou um grupo precisam dele para a construção de sentido, para a fundação de sua identidade, para a orientação de sua vida, para a motivação

de suas ações. Uma recordação como essa, vinculada a um suporte individual ou coletivo, apresenta tendência basicamente perspectivista; a partir de um determinado presente ilumina-se um determinado horizonte futuro. O que seleciona para a recordação sempre está delimitado por contornos de esquecimento. (ASSMANN, 2011, p. 437).

Como foi mencionado quando tratamos das emoções como estabilizadores da memória, quando algo se perde da experiência o que persiste é o sentimento atrelado ao que se passou, e este sentimento pode remodelar a experiência com ajuda da ficção justamente porque parte dela esquecida.

Podemos verificar na imagem desse pai flutuante de Rosa elementos afetivos que lhe dão contorno. Assmann (2011) contribuiu para verificarmos nas emoções o poder de regular nossas recordações. Tratamos disso quando discorremos sobre a memória, mas retomamos essa questão enfatizando que mais do que representações de eventos passados, olhamos estes através do véu de nossos sentimentos. Também podemos observar no texto de Rosa afetos transmutados em símbolos nessa ficção que se vale de um “texto de memória”. Isso se confirma no modo como acessamos essa narrativa, como somos conduzidos a vermos tudo pelas lentes da saudade do filho narrador. O filho “veste” o pai com emoções, como o silêncio e a tristeza, de forma nada direta e com formulações estéticas que adicionam uma nova camada imagética – uma camada de dessemelhança/arquisesmelhança (RANCIÈRE, 2012). O pai é quieto, calado: “Nosso pai nada não dizia” (ROSA, 2016, p. 67). Nessa ampla negação, própria para a encarnação do imaginário e da ficção, além das questões estéticas e formas peculiares de Rosa, temos uma conexão com o sentido de imagem: imagem de imagem, silêncio do silêncio. “Nem falou outras palavras” e “nunca mais falou palavra” (ROSA, 2016, p. 67; 69). De maneira não descritiva, o filho demonstra no pai uma tristeza que evoca uma leitura nossa da sua situação penosa, de quem cumpre uma sina, algo relacionado ao destino.

Fora o silêncio, visualizamos nesse pai elementos que versam com a tristeza: “Não figurava mais estúrdio nem mais **triste** que os outros”; “Sem **alegria** nem cuidado”; “o dever de desistir da **tristonha** teima” (ROSA, 2016, 67; 69, grifo nosso). O pai não é dito como triste, não era mais triste que os outros, talvez, triste como se deve ser enquanto uma “sina” lhe cabia? Dessa

forma, o pai não se fecha numa descrição direta, as palavras não acabam em um sentido determinado.

Entre as imagens que rodeiam esse pai e lhe dão corpo, o que nos chama atenção, especialmente, é a sua constituição “aquosa”, ou seja, como a ausência do pai converte o mesmo numa “figura rio”. Isso é posto, especialmente, pensando no local de onde o pai é visto. Já discorreremos sobre a questão do narrador nesse sentido, mas destacamos aqui como o olhar do filho é indispensável para a visibilidade (invisibilidade) desse pai. Da mesma forma que a imagem precisa do corpo como veículo na percepção, o pai se constitui no olhar, pelos olhos do filho. O olhar do filho se converte no modo de recordar o pai.

A recordação é ação e atua costurando conexões entre as lembranças e esquecimentos. Dessa forma, o esquecimento é tão importante quanto o que realmente está consciente, ele é necessário para a própria seleção do que será recordado. Se não houvesse esquecimento viveríamos a situação angustiante de *Funes, o memorioso*, de Borges (2007). Situação em que viveríamos sufocados sob os detalhes de absolutamente tudo que nosso corpo experimentou.

O esquecimento está intrincado à recordação (ASSMANN, 2011), pois a recordação não atua como armazenamento, como garantia de fidelidade a uma experiência, mas é interpretação e releitura “no” presente. Um modo de memória armazenadora, como o que se pode ver em alguma medida na escrita, não está presente na memória viva e funcional. A recordação está sempre em movimento. É também Assmann (2011) que nos diz que a recordação é intermitente, com “intervalos de não presença”, ou seja, intercalada com vazios característicos do esquecimento.

No rio nos deparamos com esse esquecimento encarnado nos textos. Esse local, quase etéreo, chama grande atenção, especialmente na proximidade desse tema em relação às imagens dos pais nas obras. O rio como imagem pode adquirir sentidos diversos dependendo do diálogo que possui com os demais personagens. Para o rio podemos atribuir conceitos como passagem/travessia, viagem, mudança, profundidade, morte e, especialmente, como memória.

No volume do *Purgatório da Divina Comédia*, de Dante Alighieri (2017),

encontramos no rio Letes a encarnação do esquecimento próprio da jornada pelo além. O Letes participa da mitologia grega e nela possui o poder do esquecimento. Na obra de Dante<sup>72</sup> ele atua para apagar aspectos indesejados do passado do protagonista para, assim, deixar o “mal” para trás e poder se apresentar no espaço divino que o aguarda. Há também ali o rio Eunoé que restaura a memória relativa à sua jornada e o que precisa saber para sua “passagem” e encontro com Beatriz. Assmann (2011) contribui para essa discussão e nos diz que:

Na antiguidade clássica, a imagem do beber associa-se tanto ao ato de esquecer quanto ao de recordar. A *água* tem um significado ambivalente. O rio Lete é o fluxo que varre irremediavelmente tudo que há e nos separa de fases anteriores de nossa existência tal como o rio Estige nos separa da própria vida. A água da vida e da recordação, ao contrário, jorra de uma fonte. Castália, a fonte sagrada de Delfos, transformou-se em fonte dos poetas no período romano, e sua água tinha valor profético. (ASSMANN, 2011, p. 184, grifo do autor).

É comum encontrar na literatura, especialmente mítica, o rio encarregado imagetivamente de uma ação mágica e de uma função transcendental. Como Assmann destaca, o rio encarna essa ponte entre a realidade e o além, entre um saber concreto e outro profético. Podemos, ainda refletindo sobre o rio, resgatar de Heráclito sua célebre sentença que diz que não é possível banhar-se no mesmo rio duas vezes. Dessa forma, observamos o rio investido de muitos sentidos que envolvem o contato do indivíduo com o além, com o mágico e o litúrgico.

Para a abordagem que nos interessa, destacamos o lembrar e o esquecer na relação com o rio. Esquecer é apagar rastros, remover marcas, como a passagem do rio propõe. O rio, nessa mudança e mutação própria, oferece a transitoriedade e travessia relativas ao esquecimento. A profundidade possível do rio remete ao nosso inconsciente, oculto e muitas vezes borrado pela ação de esquecer.

---

<sup>72</sup> A que neste álveo que ora vês, se encana  
 Memória do pecado desvanece,  
 Aviva a outra virtude humana.  
 É Letes, se por ela o mal se esquece,  
 Eunoé quando lembra: atuam quando  
 O gosto de uma e de outro homem conhece.  
 Saber igual aos outros comparando  
 Não existe ao desta água. (ALIGHIERI, 2017, p. 146).

Quando vamos além do rio e pensamos sobre a água, não podemos ignorar como ela tem em essência um sentido purificador, de renovação e limpeza<sup>73</sup>. O dilúvio trazido no Gênesis aponta para o caráter apocalíptico, mortal e expurgador da água. Além, claro, de sua instrumentalidade sagrada. O episódio de Noé não fala apenas da água, mas daqueles que sobrevivem ao dilúvio com uma arca, um imenso barco que salva os escolhidos. Na relação com o sagrado verificamos novamente o contato com o além e uma forma de encenação de um outro mundo profundo. Esses elementos atribuídos ao rio contemplam um imaginário próprio a ele, sedimentado e cristalizado após muito tempo.

Apesar de tanto o texto de Rosa como o de Mutarelli abordarem o rio, esse “corpo” de rio em Mutarelli encarna configurações distintas. No caso do conto de Rosa, o rio carrega elementos tradicionais: é úmido, com margens, correntezas e demais características próprias ao que comumente entendemos como um rio. Sua centralidade é tão significativa que nem o título do conto lhe escapa. É importante ressaltar, já de início, como o tema do rio não é exclusivo de *A terceira margem do rio*, ele é parte, também, da espinha dorsal de *Grande Sertão: veredas*.

Há algumas questões que gostaríamos de privilegiar sobre o tema do rio na obra de Guimarães Rosa<sup>74</sup>. Primeiro, é necessário comentar sobre a relação visceral do espaço, a natureza e a memória desse espaço no trabalho do autor. É certo que o ambiente e a descrição dos espaços são privilegiados e participam como personagens na sua obra. Como nos diz Antonio Candido (2002):

Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional. [...]

---

<sup>73</sup> Destacamos algumas reflexões sobre o que diz Assmann em relação à água e o Lete: “via de regra, os líquidos não são aptos a vestígios, por exemplo, porque neles as superfícies voltam a ficar lisas automaticamente e os orifícios se preenchem e se fecham. Por isso a correnteza do Lete se tornou principal metáfora do esquecimento. (Físicos dos dias de hoje nos asseguram, porém, haver sim líquidos aptos a vestígios e à memória, os assim chamados líquidos não newtonianos.)” (ASSMANN, 2011, p. 227).

<sup>74</sup> Precisamos ressaltar que o recorte que fazemos atende aos objetivos da tese, pois é certo que analisar o papel do rio em toda obra de Guimarães Rosa exigiria uma tese à parte. Compreendemos as limitações desse recorte que propomos e que pretende relacionar o rio de *A terceira margem do rio* com a memória e o imaginário da figura do pai.

Como um largo couro de boi, o Norte de Minas se alastra, cortado no fio do lombo pelo São Francisco, – acidente físico e realidade mágica, **curso d'água e deus fluvial**, eixo do Sertão. “Rio é só o São Francisco, o rio do Chico. O resto pequeno é vereda. E algum ribeirão”. “O São Francisco partiu minha vida em duas partes”. (CANDIDO, 2002, p. 124, grifo nosso).

O sagrado e o mágico estão na topografia, na flora e no curso d'água, conforme trecho de Antonio Candido (2002) e que referencia *Grande Sertão: veredas*. O São Francisco divide e transforma a vida de Riobaldo, ele é atravessado pelo rio. O que é significativo para pensar sua jornada pelo Sertão. É nesse seu movimento que as coisas podem se transformar, no meio dessa travessia, esse “meio-de-caminho” em que a linguagem se arranja de outro modo (SOETHE, 2007).

A imersão do sujeito no tempo (pela narração) e em seu mundo circundante (pelas descrições visuais e referências à percepção) confere substância à travessia, que se oferece plasticamente ao personagem e ao leitor, na linguagem. A condição ambivalente do sujeito (espírito e natureza), presente na conformação figurativa dos espaços de “travessia”, em suas várias formas, considera a existência física e natural do personagem. Atribui ao indivíduo visualidade e materialidade corpórea na linguagem, mas também possibilita a inscrição de seus atos e palavras no universo simbólico, cultural e ético das relações que aí se estabelecem. (SOETHE, 2007, p. 225).

O espaço que cerca o sujeito e que dá consistência para sua travessia proporciona um corpo para esse indivíduo e o acondiciona em um universo próprio. Isso indica a importância dessa “conformação figurativa” do mundo do sujeito que percebe o seu entorno e se expressa nele. Quando atentamos para *A terceira margem do rio* nos deparamos com uma relação diversa com o rio, não de movimento e de travessia: notamos, à primeira vista, uma forte imobilidade. Ana Paula Pacheco nos auxilia na reflexão sobre esse tempo imóvel do conto rosiano:

Se o simbolismo do rio remete, desde Heráclito, ao decurso inexorável do tempo, na narrativa, entretanto, ele vem ligado a uma interrupção do fluxo por algo que, contra toda correnteza, quer manter-se como margem. O tempo passa e é o mesmo num ponto imóvel, para fora do fluxo histórico. (PACHECO, 2006, p. 159).

Essa “invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio [...]” (ROSA, 2016, p. 68) diverge da mudança, presente nas palavras de Heráclito e própria da travessia. Quando rompe o fluxo próprio do rio e do conceito de movimento, a narrativa permite a construção dessa terceira

margem etérea. Walnice Nogueira Galvão (1996), no estudo a respeito de nossas “Metáforas náuticas”, sinaliza a comum relação do mar com “o lugar de todos os riscos, enquanto a terra-firme encerra a promessa de paz e tranquilidade, termo da demanda, e repouso do guerreiro” (GALVÃO, 1996, p. 125). Certamente o mar se distingue do rio, ou mesmo do dilúvio, mas apresenta o aspecto de profundidade e mistério que a água costuma oferecer. Essa promessa de aventura surge na travessia de *Grande sertão: veredas*. No entanto, segue caminhos bem distintos no conto *A terceira margem do rio*. O rio, na constante habitação do pai, tem ares de eternidade, imobilidade e espera. Seria possível especular algo dessa imobilidade sobre a terceira margem, onde o “repouso” próprio da terra firme ecoa nesse meio do rio? Não encontramos respostas explícitas, mas insistimos e nos permitimos questionar.

Quando o pai entra na canoa e “a canoa saiu se indo – a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa” (ROSA, 2016, p. 68), ele começa a se confundir com o rio. Para o filho, aquele que olha da margem sem ver o pai, o rio torna-se a extensão da figura paterna. E o espaço próprio do rio é desenvolvido e ganha extensão dentro do conto. Ele é especialmente caracterizado enquanto imensidão. O pai ecoa no filho. O filho é o vidente, ele constrói o pai a partir do que lhe sobra para ver de dentro da imobilidade e da ausência. Ele olha o rio.

**O rio por aí** se estendendo grande, fundo, **calado** que sempre. Largo, de não se poder ver a forma de outra beira. [...] descrevendo que nosso pai **nunca se surgia a tomar terra** [...] da forma que  **cursava no rio, solto** solitariamente. [...] nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e **só ele conhecesse, a palmas**, a escuridão daquele. [...] permanecer naqueles **espaços** do rio, de meio a meio, **sempre** dentro da canoa [...] ele no ao-longo, sentado no fundo da canoa, **suspendida no liso do rio**. [...] na **vagação**, no rio ermo. Se o meu pai, sempre fazendo ausência: **e o rio-rio-rio, o rio** – pondo perpétuo. [...] ele apareceu, **aí e lá**, o vulto. (ROSA, 2016, p. 67 - 68; 70; 71, grifo nosso).

Conforme o que tentamos destacar a partir de alguns trechos do conto, o rio e o pai se confundem, são ambos feitos do mesmo conteúdo, ambos estão “aí e lá”, vagando, soltos, fazendo curso. O pai vive “avistado ou diluso”, e no conjunto das construções aquáticas de Rosa, o pai se dilui no rio. O filho, quando fala “o meu pai sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio”, demonstra que não pode mais visualizar o pai sem lhe dar corpo de rio.

Enquanto parte do que sabe do pai é difuso, o próprio rio incorpora as qualidades do pai, o rio é calado e solitário.

Dentro desse mesmo trecho, vislumbramos o pai e o rio “se estendendo **grande [...] Largo**, de não se poder ver a forma de outra beira [...] ele no **ao-longe**” (ROSA, 2016, p. 67 - 68; 70, grifo nosso). Rosa desenha um rio de espaço imenso, com menções a ele numa variedade rica de palavras que só Rosa é capaz de formular. A configuração do rio em imensidão se confunde com a distância do pai. São o pai e o rio calados e imensos. “Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo **perpétuo**” (ROSA, 2016, p. 71, grifo nosso). Um rio/pai imenso e perpétuo, eterno, infindável ou ainda, imutável em alguma medida. O espaço do rio se constitui a partir da margem, é um olhar da margem, ele brota do filho. Ou seja, o filho dá a forma e as dimensões do espaço do rio guiado por suas emoções em relação ao pai: “no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos” (ROSA, 2016, p. 69). O imaginário, dessa forma, é atualizado na contemplação do narrador e se estende infinitamente, faz “crescer sem limites as imagens da imensidão”. A imensidão aparece na menção que faz à morte, em que o narrador nos diz que espera que o depositem, finalmente, numa canoa no imenso rio, de “longas beiras”.

Não podemos esquecer da canoa como habitação e espaço do pai no rio “para caber justo o remador” (ROSA, 2016, p. 67). Assim, a figura do pai ocupa esse ambiente limitado e, ao mesmo tempo imenso. Restrito dentro da canoa, imenso dentro do próprio rio “por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre” (ROSA, 2016, p. 67). Dentro da canoa e no meio do rio, o pai “só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio [...] ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa [...]” (ROSA, 2016, p. 67; 68). Os trechos destacados reforçam o “ser” e “não ser” dessa terceira margem, imensa e estreita. Nessa interação entre vasto e limitado, o que surge é a imobilidade daquele que “não voltou” e “não tinha ido a nenhuma parte”. Não podemos ignorar como a descrição da canoa constrói uma metáfora com o caixão, o que expande o sentido de leitura para a partida e reforça a constituição do pai agora como imagem, como aquele que permanece para além da materialidade orgânica – além do vivo e do firme.

O imaginário, expresso no espaço, nos elementos e mesmo nos vazios

que afastam os indivíduos do conto uns dos outros, atua como pinceladas, traços e texturas desses seres ficcionais. Independentemente do número diverso de indivíduos que “habitam” o conto, é importante recortar e focar no espaço que rodeia pai e filho. Há uma localização do pai “visto” e outro local para o pai “não visto” no conto.

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; [...] Nosso pai nada não dizia [...] Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras [...] Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim [...] Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção [...] Nosso pai entrou na canoa [...] Nosso pai não voltou. (ROSA, 2016, p. 67- 68).

Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: - *“Pai, o senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...”* [...] Ele me escutou. Ficou de pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado. (ROSA, 2016, p. 71, grifo do autor).

Os trechos acima dão parte da figura do pai, especialmente alocado no lembrado e na parte que poderíamos chamar “testemunhal” do filho. Ali estão os momentos de encontro visual – próximo do factual – entre pai e filho, onde a imagem do pai tem consistência diversa da imagem dentro da invenção. O pai ocupa espaço físico dentro da experiência do filho nesses momentos. São situações bem distintas, uma de partida e outra do quase retorno.

De modo geral, o filho narrador habita a margem, a terra, enquanto o pai habita o rio no seu corpo de canoa. Mesmo encontrando menção à casa, à fazenda, é determinante no conto a margem e o rio, tão intrinsecamente ligados que participam do título.

O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: *“Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?”* Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. Fiz que vim, mas ainda virei, na **grot**a do mato, para saber. (ROSA, 2016, p. 67, grifo nosso).

Mostrei o de comer, depusitei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. [...] mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do **barranco**, ele recolhia pouco, nem o bastável. (ROSA, 2016, p. 68- 69, grifo nosso).

Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos [...] Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu **permaneci, com as bagagens da vida**. Nosso pai carecia de mim, eu sei. [...] Sou o que não foi, o que vai ficar calado. (ROSA, 2016, p. 70, grifo nosso).

Conforme o que destacamos, o filho é aquele que permanece na margem. Mais do que ligado à terra ele é ligado especificamente à margem, essa “beira”. A margem indica o olhar direcionado para o rio. As bagagens do filho apontam para a espera de alguém que pretende “embarcar”, alguém que aguarda. Quando diz que é “o que não foi, que vai ficar calado”, denota a imobilidade e sua vida de “demoramento” (de espera). Enquanto no pai “o que não havia, acontecia”, o filho é “o que não foi”, o que ficou de resto. Seu espaço determinado de margem indica uma suspensão e inclinação para o rio. Mesmo que bem demarcada a presença do filho na margem, é evidente uma atenção ampla para o pai e o rio. Ambos habitam, por vezes, o mesmo espaço, confundidos um no outro.

Já o filho é aquele que permanece imóvel, o que devaneia e inventa esse espaço em que habita o pai. É sua imobilidade na margem que permite e expande a imensidão do rio e do pai. Na sua margem ele vive embriagado pelas imagens do rio e da flutuação. “[...] nos rasos do mundo. [...] nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 2016, p. 72). Ou o trecho: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida” (ROSA, 2016, p. 70). O filho ficou “de resto”, é o que sobrou da existência-memória do pai. É parte, rastro, do pai. É poética e significativa sua posição como quem permaneceu “com as bagagens da vida”. Aquele que espera para embarcar, espera para partir, espera seguir em frente para um outro lugar. Quando o filho “foge”, não embarca na canoa do pai, temos outro sentido para esse mesmo trecho. O filho permaneceu, não embarcou, restando com a espera, como aquele a quem só resta lembrar. “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para [...]” (ROSA, 2016, p. 72). Sua viagem só se realizará quando ele mesmo se constituir como “bagagens da vida”, para que o “depositem também numa canoinha de nada”.

O que resta do pai constitui o filho e lhe permite dar forma ao pai, construir sua imagem. Juntando silêncios, adicionando os “me diz-que-disseram” e os “entrelembrados”, o filho busca tornar presente e dar atualidade à imagem do pai. O rio é calado e distante como o pai, o rio apagou também seus traços e silencia o que se passou e seus motivos. No entanto, ele é

também recordação do pai: ele é corporificação desse pai no rio, o que faz com que parte da família acabe partindo para não viverem “presos” a essa lembrança.

A imensidão inerente ao rio, seu aspecto de permanência, nos remete a jornada do pai enquanto tipo de promessa, sina, como questão sobrenatural já abordada anteriormente<sup>75</sup>. Esse conteúdo sagrado pode ser vislumbrado não somente no rio e seu contato com o além, mas na embarcação do pai para permanecer. O dilúvio bíblico fala tanto da água quanto da imensa arca de salvação. Esse símbolo de sobrevivência surge como especulação no conto.

Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estivam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro. Meu pai, eu não podia malsinar. (ROSA, 2016, p. 70-71).

No entanto, aqui a arca encarna a pequena canoa, projetada “para caber justo o remador” (ROSA, 2016, p. 68). No texto de Pacheco (2006) esse aspecto religioso e ascético do pai é posto em debate. Segundo a autora, o isolamento do pai no meio do rio em sua canoa ecoa “ideias de temor e sacrifício” ou, ainda, ritos de expiação. No entanto, como afirma Pacheco, o conto não segue a trajetória própria que podemos encontrar nos ritos de expiação, os quais visam uma iniciação e compreensão dos mistérios da morte. A travessia que visaria “revelação” ou “iluminação” é interrompida, a travessia é suspensa pois o filho fica impotente diante da “sina” do pai. Para Pacheco (2006) a “revelação final é um significante que paira sem decifração”. É certo que os motivos religiosos relacionados à arca de Noé ecoam os outros motivos elencados para explicar a partida/permanência do pai, do mesmo modo que a “feia doença” ou mesmo a loucura. São possibilidades que buscam dar concretude aos vazios do silêncio do pai. O aspecto religioso não explica o conto, mas expande o contato visceral na relação pai e filho que abarca todos esses motivos.

Dessa forma, encontramos o rio de *A terceira margem do rio* em outra chave de sentido, agregando profundidade e permanência para o texto. Sua corporeidade não expressa a mudança e a travessia, nem denota o tempo

---

<sup>75</sup> Tratamos algo deste tema no capítulo “O pai e o mundo” e no subcapítulo 4.3 “Fantasmas”.

transitório. Ela encarna a solidão e a inércia espelhada especialmente na figura do filho narrador. É mesmo a água parada que Pacheco sinaliza, o ser e não ser encarnado na fala da mãe que diz “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*” (ROSA, 2016, p. 67). Como Pacheco (2006) demonstra, nessa sentença da mãe/esposa encontra-se a partida sem partida, pois indica o ficar e o partir, juntos. Quando o filho descreve seu retorno nos vemos novamente diante desse “aqui e lá”, essa partida não concretizada: “Ao por fim, ele apareceu, **aí e lá**, o vulto” (ROSA, 2016, p. 71, grifo nosso). A terceira margem encena esse lugar fora do lugar, esse estar e não estar, como identificamos nos trechos apontados. Essa partida imóvel do pai converge com a inércia de água parada desse rio. O que o rio mantém do pai se constitui em rastro, em sombra diante do filho. O filho olha para o rio/pai da margem, da sua imobilidade. O filho é margem, é um entre: “eu permaneci [...]”, diz ele. São esses aspectos latentes no conto: ausência sem partida, morte sem corpo e partida diluída no lembrado.

Esse rio, mesmo que de “água parada”, contém forte diálogo com o esquecimento, como o Letes da mitologia grega e de Dante. Além dos sentidos óbvios de “limpar” e “apagar” contidos nas propriedades da água, observamos o rio como esquecimento na sua concretude aquosa de um ambiente que não habitamos. É certo que a água, mesmo que acessível, não permite um mergulho que dure um longo tempo. O fundo do rio é, em alguma medida, um outro mundo em si mesmo. Nossa incapacidade de respirar ali dentro e a instabilidade própria do seu vagar, denotam essa inospitalidade. Dessa forma, o rio é negação do espaço, é profundidade que converge com o inconsciente e, como espaço difícil de acessar plenamente, encarna adequadamente o esquecimento. Como esse espaço negativo, o rio enquanto esquecimento nos remete à “memória armazenadora” (ASSMANN, 2011) que atua como fundo para a corporificação da recordação. Nela que habita o esquecimento, como conteúdo submerso que permanece oculto até sua ativação (resgate) pela recordação.

Pode parecer contraditório afirmar que um texto emprega o esquecimento no seu desenvolvimento, mas é justamente onde é evidente o que falta, que o melhor da construção ficcional é produzido. Exceto quanto ao que ocorre na construção de personagens como Funes, de Borges (2007),

verificamos que todo “texto de memória” indica lacunas próprias do processo de rememoração. No conto de Rosa não é diferente. A ausência do pai se evidencia na privação que o narrador não pode preencher, no que o pai nunca disse, em seu silêncio. O que não pode ser alcançado abre espaço para as possibilidades e virtualidades próprias da narrativa literária. O filho busca a permanência do pai, a concretude e sobrevivência do pai por meio do que lembra, com uma ânsia de lembrar como enfrentamento ao esquecimento. Como uma estátua prestes a ruir, o filho tenta colar partes e remontar o pai-letrado, preenchendo os vazios com o imaginado. O rio é o espaço adequado para o esquecimento. Ele concretiza a distância entre pai e filho, ao mesmo tempo que permanece perto. É o que está presente e, ao mesmo tempo, é turvo. No rio é que a imagem desse pai pode se dissipar, pode se diluir e, no entanto, lhe atribui um corpo.

Depois de discorrermos sobre o rio molhado de Rosa, voltamos o olhar para o infinito do leito seco do rio que Mutarelli nos propõe. São ambos rios, mas invertidos na sua relação de muitas formas. Como recordamos do enredo de *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, ao ver uma luz no céu o pai decide segui-la, adentrando o leito seco de um rio. Ali ele desaparece por três dias. A imensidão desse leito seco parece com um deserto (FIGURA 29).

Esse rio, repetido diversas vezes ao longo do livro, é inverso (materialmente) ao rosiano. Ele é seco e estável no seu corpo de terra e lama. Mesmo seco, o pai que viu ET imerge ali, some dentro dele. Essa imensidão própria do deserto, figuração oposta da imensidão líquida, não se afasta de paralelos com os elementos da memória. Enquanto paisagem desértica, sua imensidão carrega o inóspito e permite um vagar desorientado<sup>76</sup>. É evidente nele o elemento vazio e algo de melancólico. Nesses aspectos, ele conversa com as argumentações da “água parada” proposta por Pacheco (2006).

---

<sup>76</sup> Recordamos que no capítulo 3 “Imagem, semelhança e além”, subcapítulo 3.2 “Encaixotando imagens”, tratamos das imagens abstratas e da relação dessas imagens com as ilustrações do leito seco do rio como da Figura 30.

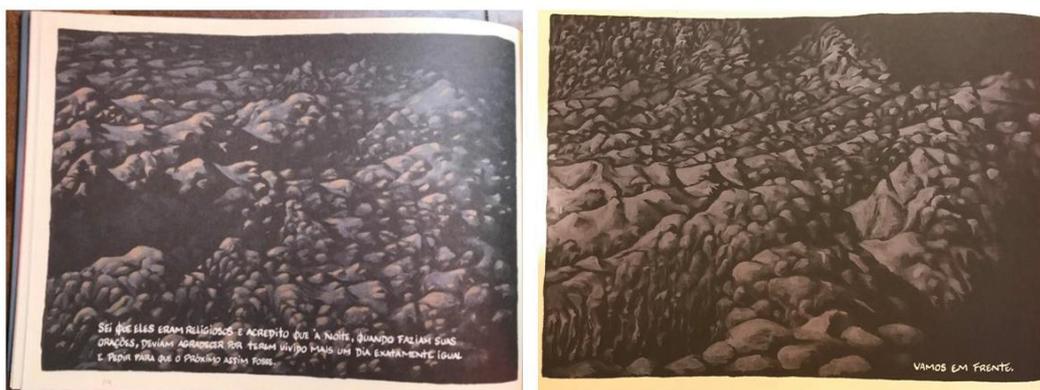


Figura 29 - Leito seco do rio. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 14; 104.

Pode-se notar que no decorrer do livro surgem, pouco a pouco, ilustrações dessa paisagem desértica de leito seco do rio. O pai dentro desse rio é a parte negativa/oculta da narrativa do filho. O tempo “vivido” pelo pai nesse rio desértico é o que o filho não alcança com propriedade, nem mesmo quando acessa o relato do próprio pai. Algumas das ilustrações mostram o pai nesse rio num espaço noturno (FIGURA 30), o que reforça seu vagar perdido pelo vazio.

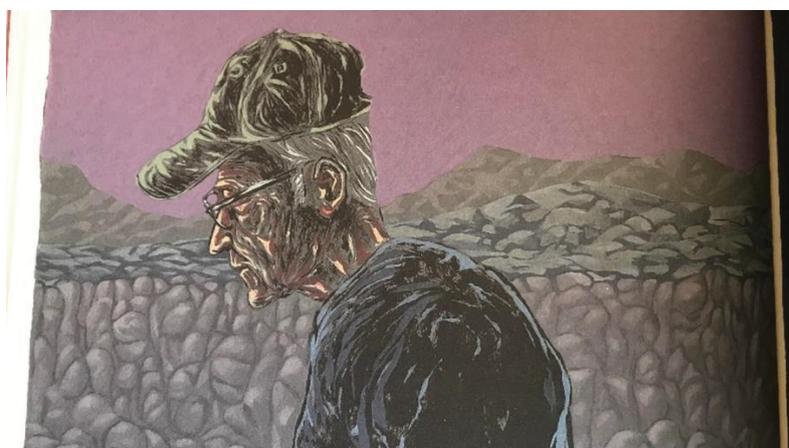


Figura 30 - Pai ambiente noturno do rio. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 34.

Esse espaço de lama surge, pouco a pouco, invadindo a narrativa. O texto verbal não contextualiza essas ilustrações. Como acontece em todo o livro, palavras e imagens ocupam temporalidades diferentes. Essa imagem (FIGURA 30) aponta para o futuro do que será narrado ao mesmo tempo que é emanção da memória, enquanto aspecto do esquecimento, que o filho busca ordenar.

É possível observar nesse vagar do pai pelo leito seco do rio uma

reverberação sagrada. Esse espaço de aparência desértica e seu desaparecimento de três dias remetem à jornada e tentação de Cristo, também no deserto. A caminhada solitária possibilita o diálogo com a iluminação do indivíduo, ainda mais dentro de uma narrativa em que o personagem persegue uma “luz” no céu. Além desse aspecto, podemos encontrar no barco ancorado na lama (FIGURA 31) uma possível encarnação da arca de Noé.

Talvez, ainda mais do que a canoa suspensa no meio do rio molhado de Rosa, o barco com um chiqueiro no meio da lama nos oferece mais efetivamente a imagem de arca de salvação. Isso ganha concretude ao recordarmos a arca após o dilúvio, quando a água secou deixando-a imobilizada num espaço seco. São aspectos que retomam o relato como confissão, como uma conversa com o além. Esse “além” que pode não perpetuar imagens tradicionais da religiosidade, mas que evoca esse repertório e imaginário sagrado.

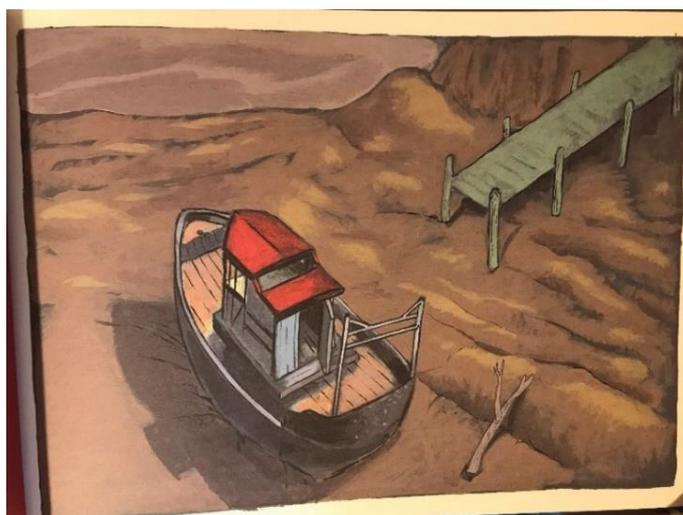


Figura 31 - Barco no leito seco do rio. Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 23.

Discorremos anteriormente como o rio molhado converge com o esquecimento. Quando olhamos para o rio seco, à primeira vista, nos encontramos diante de uma materialidade diversa. No entanto, a partir de outras chaves de sentido, o rio seco dialoga também com a memória. A lama que restou do rio, agora ausente, denota o negativo próprio do esquecimento e seu vazio. O que especialmente valoriza essa relação com a memória é a possibilidade de caminhar sobre esse rio. A caminhada do pai deixa vestígios em sua passagem. Esses rastros são falhos e podem se apagar, mas

convergem com o processo próprio da recordação. Nesses rastros retomamos o debate de Benjamin (1987) que pensa a memória enquanto território da experiência e a arqueologia que resgata os sinais preservados da vivência para dar corpo ao lembrado. Na busca arqueológica, um fragmento de um animal extinto pode, além de indicar sua existência, se valer da ficção para moldar sua constituição e permitir sua “atualização” em nosso imaginário. Quando olhamos para o rio seco nos vemos diante desse espaço da passagem do pai, onde algumas marcas de sua experiência podem ter se fixado. Assim, o rio atua tanto como esquecimento, relativo ao vazio nesse infinito inabitado quanto como recordado nos rastros deixados.

O rastro tem uma forte constituição enquanto elemento da memória, entre o lembrado e o esquecido, entre o que sobra e o que foi perdido irremediavelmente. É o elemento que conecta o que resta com as possibilidades do que está ausente. Rastros são elementos e conteúdos que dependem, corriqueiramente, de um complemento criativo e especulativo.

O rio é mais do que de passagem, é permanência. Isso ocorre no conto de Rosa e no rio seco de Mutarelli. O rio é o próprio processo de recordação em concordância com o que Benjamin (1987) diz sobre a memória como escavação. A recordação como um processo atento aos vestígios e que busca reconstituir o que ocupou aquele local, mas não ocupa mais. Assim como o tronco sem membros (BENJAMIN, 1987) que precisa ser reesculpido, o pai é essa imagem desmembrada de atualidade, que precisa ser resgatada.

Os dois textos executam um procedimento de resgate dentro do que se pretende naturalmente um “texto de memória”. No texto de Mutarelli esse aspecto é escancarado pelas ilustrações. Há, ali, um desenvolvimento para dar atualidade à figura paterna. No entanto, observamos uma batalha dentro do livro quanto a essa questão: se, por um lado, surge o desejo de tornar “viva” a imagem do pai, resgatando o que lembra, seu relato e experiência, verificamos, por outro lado, um apagamento e deterioração do pai. É “como se” o narrador estivesse lutando contra o apagamento/esquecimento por meio da narrativa de memória que ele constrói. Observamos a ausência do pai no que compete ao texto verbal de duas formas:

Primeiro, identificamos uma ausência de uma fala direta do pai sobre sua própria história. O espaço para esta “fala” está construído na

forma de balões, no entanto, a maioria deles está vazia. Há apenas um texto verbal atribuído ao pai dentro dos balões: a fala “calorão, hein?”. Os balões vazios denotam algo que existia e que se apagou: o próprio esquecimento. [...] O segundo momento de apagamento da imagem do pai dentro do texto verbal surge na reprodução da fala do pai dentro da narração verbal do filho: “Então como que eles são? [...] “Não dá para descrever. Eles são diferentes de tudo o que se possa imaginar.” (MUTARELLI, 2011, p. 74). Nem mesmo quando lhe é dada a fala, o pai consegue expressar sua história. (FERNANDES, 2019, p. 9).

É evidente que não apenas os silêncios do pai reforçam esse vazio no texto verbal, isso nós observamos nos saltos textuais, nas dúvidas e incompletudes trazidas pelo próprio narrador no decorrer do livro. É o que falta para completar a imagem, aquilo que está ausente, que motiva a narrativa do filho. Ele quer dar luz a essa ausência, o pai oculto. A imagem desse pai, como que diante da passagem do próprio tempo, vai perdendo fixação e indicando, de resto, apenas alguns “rastros de tinta”.

São ambos os rios, em suas particularidades, espaços da memória. Há neles algo estranho e sagrado, como uma encarnação mágica da lembrança desses pais. Como nos diz Assmann:

O sagrado contido na aura não se fundava, para Benjamin, em um sentimento de proximidade, mas sim de distância e estranheza. Nesse sentido, um local dotado de aura não traz promessa de algo imediato; mais que isso, é um local em que se podem perceber sensorialmente o afastamento e a distância irre recuperável do passado. O local da recordação é de fato uma “tecitura incomum de espaço e tempo”, que entretece presença e ausência, o presente sensorial e o passado histórico. [...] Longe de unir as duas metades, o local da recordação insiste em mantê-las separadas como aqui e outrora. Para Benjamin, a dimensão de aura atribuída ao local da recordação reside justamente em sua estranheza, em uma ruptura categórica que é mais difícil de evitar quando se está no próprio local do que em meio à recepção imaginativa de um livro ou de um filme. (ASSMANN, 2011, p. 360).

De acordo com Assmann, esse espaço de recordação confirma a distância e a estranheza, é o aqui sem o agora. Essa estranheza é evidente na materialidade do espaço, desse local, mas que tem o sentido perdido, pois algo está inevitavelmente ausente. O rio, molhado e seco, se investe dessa aura estranha de um possível local de recordação. O rio perpetua uma forma de memória, algo profundo, extenso e, aparentemente, infundável. A memória constitui algo sem medida, cheia de possibilidades quanto ao que foi esquecido.

A memória não conhece a norma corpulenta e incorruptível da medida temporal cronológica. Pode mover o que há de mais próximo até uma distância indeterminada e trazer o que está distante até muito próximo, às vezes próximo demais. (ASSMANN, 2011, p. 359).

Trazer para perto o que se encontra longe no passado, poder romper com a temporalidade. Essa habilidade própria da recordação é bem caracterizada no mergulho que executa Proust por causa da *Madaleine*. Essa distensão temporal é essencial para nossa relação com a memória e seu modo de agir sobre nossa realidade. No espaço, nos rios, encontramos esse tempo, distendido e cheio de possibilidades, expresso na profundidade e infinitude desses locais. A figuração desses espaços é indispensável para pensar não apenas a relação do sujeito com o ambiente ou a natureza, mas também as relações entre os personagens.

São esses rios imensos – quase infinitos como o próprio além – espelhos desses pais, o corpo em que podem encarnar uma realidade para sua fantasmagórica lembrança. Encontramos o rio como o espaço ideal, como corpo da recordação, especialmente na sua especificidade esquecida e fugidia. São espaços imóveis e infinitos, próprios ao aspecto sobrenatural que lhes cabe. Mais do que conectados à memória, os rios constituem-se como imaginários, conectando lembranças e invenções intrínsecas aos textos. São espaços ressignificados pelas emoções desses narradores e imaginariamente constituídos em uma outra forma, diversa das convenções próprias ao rio úmido que experienciamos na nossa “realidade” sensorial. Os rios são os pais encarnados em outro corpo, corpo feito da carne do imaginário.

## CONCLUSÃO: UM ÚLTIMO OLHAR DA MARGEM

Os vastos espaços desertos são povoados pelos devaneios da imaginação. (RÓNAI, 2016, p. 19).

Retomamos o que nos diz Rónai sobre a imaginação e o devaneio nessa conclusão. Na sua curta citação encontramos diferentes aspectos do que desejamos discutir para encerrar nossa jornada por esses rios paternos, onde temos os dois pais relacionados ao espaço e a um tipo de devaneio imaginário. Começamos nossa busca pelas respostas dos autores para esse vazio pungente. Observamos, nesse sentido, que o que Rosa e Mutarelli propõem é algo empreendido em diferentes frentes. São diversas as tentativas para preencher essa ausência fundamental, caminhos também trilhados pelos mitos e pela religião, onde estes contribuíram com seus símbolos e suas narrativas morais. Nos textos analisados, observamos como os dois autores ofereceram novas figurações, outros modos de lidar com esse vazio, outras imagens para encarnar esse anseio. Para isso empregaram a carne da memória e moldaram alternativas para poder perpetuar, a partir da ausência, essa figura tão essencial.

Mesmo encontrando sintonia entre esses dois textos e essas duas existências paternas, é indispensável salientar suas distinções. São modos particulares de composição para esses pais. A mais evidente surge na linguagem usada pelas duas propostas, o que transforma o modo que nos relacionamos com os textos. O conto de Rosa se constitui em uma narrativa exclusivamente em prosa, o que exige outras possibilidades pictórico-figurativas para esse pai, nascidas da leitura verbal. À primeira vista, o livro de Mutarelli parece simplificar essa imagem quando traz, em sua maioria, ilustrações bem figurativas. No entanto, a partir da relação entre os textos verbal e visual, Mutarelli constrói estranhamentos para a representação, o que provoca leituras e visualidades que fogem das expectativas de semelhança inicial.

Outra distinção está no modo de testemunho desses textos, onde o envolvimento de um filho narrador diverge em cada um dos autores. Podemos observar o narrador do conto rosiano entrelaçado e imerso na própria narrativa desse pai. Enquanto isso, na narrativa ilustrada de Mutarelli, o filho mantém

certo receio de expor seus mais profundos sentimentos e sua culpa, relativos à jornada do próprio pai. Ali com Mutarelli, dependemos de um olhar profundo sobre as ilustrações para captarmos aspectos íntimos da relação pai e filho.

Nos rios experimentamos outras particularidades, conforme desenvolvemos no capítulo “Rio, espaço e esquecimento”. Essas duas manifestações são colocadas em chaves inversas, um dos rios é úmido e o outro árido, um de aparência sobrenatural positiva e outro negativa. Observamos esses pais nos textos como rios que se cruzam e, por vezes, se repelem.

Entre os aspectos que cortam e entrelaçam as duas obras, fica latente a relação com a recordação e com o que consideramos como manufatura das obras: um determinado “texto de memória”. É inegável que nos dois objetos de estudo o discurso é estruturado a partir desse aspecto. Os narradores filhos articulam seus relatos costurando lembranças e especulando sobre os vazios e esquecimentos. Em *A terceira margem do rio* esse relato surge além da simples forma, expande o discurso para construir a imagem do pai a partir desse substrato. Ou seja, o pai não recebe muitas atribuições descritivas e de aparência, mas é, sim, moldado enquanto aquele que está sendo lembrado e como o “assunto que jogava para trás [o] pensamento” (ROSA, 2016, p. 69). O pai é a própria ação de lembrar, de construir sentido e imaginar. No livro de Mutarelli o “texto de memória” é evidente na articulação entre texto verbal e visual, especialmente no embaralhamento entre eles, o que remete ao ato não linear próprio da recordação. O mesmo movimento acontece com as falsas fotos que por si só são objetos impregnados com todo “texto de memória”.

Entre nossas considerações, percebemos a recordação como um processo ativo, sempre atualizado pelo presente e sofrendo interferência dele. A recordação atua como um movimento que se alterna entre o lembrado e o esquecido. O processo próprio de recordar envolve um modo de lidar com o esquecimento ao conectar pontos e preencher vazios, como uma evidente trama de tapeçaria no livro de Mutarelli e tratada como metáfora da memória por Benjamin (1987). Como obras que se constituem como “texto de memória”, os dois textos exploram um discurso que recorre à recordação que, por sua vez, oscila entre o lembrado, o esquecido e impactados pelo tempo.

O tempo, evidentemente, é um elemento essencial que afeta a narrativa

e seus personagens, em diferentes níveis. Os pais encarnam o “aqui sem agora” que Assmann (2011) propõe quanto aos espaços da recordação. Isso fica demonstrado na perspectiva temporal que envolve os dois textos: percorre anos no conto rosiano e na obra de Mutarelli a passagem do tempo está impressa na corporeidade de homem velho do pai. A questão da velhice não está implicada apenas na imagem do pai e seu fim, mas dialoga com a própria memória, com o tempo próprio da história humana e se expressa nas ilustrações de forma marcante. Na repetição do retrato do pai em Mutarelli, como já comentado, sua consistência mostra-se abalada, desconstruída. A tinta aparece borrada, escorre e desfigura esse pai que viu o ET. Esse aspecto aponta para a passagem do tempo enquanto reforça o discurso do “texto de memória”, propício a sofrer com os revezes dos anos. Quem nos falou desta mesma questão foi Sontag (2004) que destacou como toda foto “testemunha a dissolução implacável do tempo” (p. 14). Por isso, o uso de fotografias deterioradas dá corporeidade adequada para o vazio sentido em relação àqueles que partiram.

Também é certo que encontramos indicações da presença de uma memória passiva, uma memória involuntária, presente de formas diversas nos dois textos. Ela emana desse pai de que “**não se podia** ter esquecimento” e que fazia o filho “despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos. (ROSA, 2016, p. 69, grifo nosso). Enquanto isso, no encontro com o ET essa memória do “sobressalto” nos parece oculta nos olhos do pai-retrato e no próprio sobressalto desconexo que as ilustrações adquirem ao longo do livro. Esse “de repente” das imagens desconectadas do texto verbal nos remetem ao espanto próprio da involuntariedade. Seu embaralhamento relaciona-se a essa invasão da memória que nos ataca de súbito.

É importante não esquecer que o elemento memorioso nos dois objetos perpassa a questão da identidade, em alguma medida. O que é mais evidente, como já discutimos, no conto de Rosa. Isso porque, ali, o filho narrador emprega seu corpo, espaço e sentimentos para resgatar o pai dessas lembranças. O que é lembrado do pai é refratado no filho. O filho se constrói, também, a partir do que restou do pai, dos seus rastros. Dessa forma, observamos a imagem do pai constituída desses elementos: o lembrado pelo

filho, o colhido da memória dos outros, os vazios preenchidos pelo rio e os rastros presentes no próprio filho. É dessa matéria-prima, assentada no texto, que emana a figura paterna. Tão corporificada que assombra, de alguma forma, o próprio filho.

Tanto em *A terceira margem do rio* como em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, esses filhos estão em busca de uma imagem desse pai. Podemos dizer que esses filhos evocam a imagem desse pai, como em um ritual ou forma de magia. Usam, sim, símbolos e elementos da natureza para dar corpo para ele na “realidade” presente na narrativa.

Esse retorno do fantasma, esse contato com o além, é algo que ressoa nesses dois textos. Enquanto no conto de Rosa esse aspecto é bem evidente, especialmente quando o próprio filho afirma na figura do pai que retorna que este parecia vir “da parte do além” (ROSA, 2016, p. 71), no caso do texto de Mutarelli é no ET que esse “além” toma forma.

Quando o narrador-filho de *A terceira margem do rio* invoca a lembrança do pai e a cristaliza na narrativa surge uma perspectiva preciosa no conto: o filho realiza um tipo de ressurreição, evocação – como aquela que invoca espíritos e demônios. Como em um ritual, em que se usa como ingredientes de um feitiço a ficção do texto literário, o filho dá corpo para o pai ausente. Por isso mesmo o filho se assombra com a figura do pai que “[...] pareceu vir: da parte de além” (ROSA, 2016, p. 71). O filho se assombra, como alguém que não imaginava a potência do chamado que executou com seu texto.

Os filhos são palco para encenar esses pais, são corpo para sua encarnação por meio do que narram. De modo inverso, são os filhos que dão vida para os pais devido a sua ausência, pais que nascem a partir da materialidade e conteúdo dos próprios filhos – pais que são moldados por sua descendência.

Conforme o que vimos ao abordar a imagem, Didi-Huberman (2013) constrói uma relação entre a ideia de “sobrevivência das imagens” com sua constituição fantasmagórica, como aquilo que permanece, deixa rastros e assombra o nosso tempo. Conforme o teórico, a imagem “deveria ser considerada, portanto, numa primeira aproximação, o que sobrevive de uma população de fantasmas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35). Assim, a imagem é deflagrada como um tipo de fantasma a serviço do homem e seu medo da

morte. Ela é o que insiste em resistir ao tempo, o que assombra outras imagens e cria diálogos entre textos e memórias.

na atitude da crença esse movimento pelo qual, de forma insistente, obsessiva, se reelabora uma ficção do tempo. Prefiguração, retorno, julgamento, teleologia: um tempo reinventa-se aí, diante da tumba, na medida mesmo em que é o lugar real que é rejeitado com pavor – a materialidade do jazigo e sua função de caixa que encerra, que opera a perda de um ser, de um corpo doravante ocupado em se desfazer. O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para **enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar** e informar – ou seja, fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 48, grifo nosso).

O que nos diz Didi-Huberman neste trajeto poético pelo olhar é que toda visibilidade traz em si um olhar de retorno, que tem um significado e uma provocação. Em tudo há uma ausência prometida, algo que nunca será possuído. Assim como a imagem nasce dessa relação com a morte, a arte está na negação deste conteúdo mórbido da tumba, buscando o que não se quer ver ali, o que está ausente, o que é a beleza e não o cadáver.

Assim como o fantasma, observamos a presença óbvia da morte e seu anseio próprio nos textos. A negação diante do fim mostra-se em ambos, cada qual a seu modo. Com Rosa vemos a partida do pai como uma morte que não se concretiza, mesmo diante da impossibilidade de permanência do pai no rio. Na narrativa do filho esse pai perdura, nega um rompimento definitivo por meio das lembranças e de suas especulações. A morte sobrevoa a saudade do filho, especialmente na impressão de ver o pai surgir “da parte de além” (ROSA, 2016, p. 71). No texto de Mutarelli a negação diante da morte é demarcada no luto do pai que nega a realidade da morte da esposa quando reluta em reconhecê-la. A morte é esse movimento indispensável para adentrar o espaço do virtual e sobrenatural de todo texto. Por isso o diálogo com a ficção é pungente neles, uma ficção indispensável para encarnar a imagem (espírito) do pai.

A memória se encarrega e atua sobre o desejo de perpetuar e prolongar uma atualidade para esses pais. Como afirma Benjamin (1987), o acontecimento lembrando é sem limites. Na perspectiva de prolongamento intrincado ao lembrado, as figurações dos pais enquanto corpos de rio são perfeitamente adequadas. O rio permite figurar algo de “inesgotável”. No conto

de Rosa, quando recebe sua corporeidade úmida, o pai é a memória enquanto é o rio. O próprio rio é um corpo temporal, de passagem e, ao mesmo tempo, de permanência. O pai abandona um corpo de homem para adquirir mais definição enquanto material lembrado e imaginado. Esse “estado-diluído” do pai assume sentidos amplos da fisiologia própria do rio. Permanece enquanto se move, está em sintonia com a natureza, se afasta das questões sociais assumindo uma “alma do mato”<sup>77</sup>, incorpora o silêncio e a fluidez, torna-se eterno, espectral, transparente como a água e o fantasma.

O rio em que pousou (ou não) o ET é bem diverso em sua materialidade. Apesar de seco é também profundo. Os montes de terra/lama do rio performam um tipo de deserto. Um espaço adequado para se perder, vagar e ir além. Esse rio guarda ecos com seu antigo estado úmido pela diluição do pai nesse espaço e pelo barco que se encontra “atracado” ali. É também imenso e eterno como *habitat* propício para o imaginário e a memória e converge com a perdição do pai que segue em frente, para fora da realidade. Como o processo arqueológico que “mergulha” em um rio de terra, dali resgatamos traços e vestígios de um conteúdo antigo carregado de figurações para esse pai. Desse modo, encontramos ambos os rios em diálogo com a memória e a imensidão coletiva, ao mesmo tempo que encarna o processo ficcional/virtual dos dois pais.

Quando atentamos para a habitação no rio e para o título que menciona a “terceira margem”, precisamos nos deter sobre o possível sentido desse “lugar”. Ele expressa a necessidade de concretude que o filho almeja para alocar a figura do pai na existência, mas que surge diluído e fluído no ficcional. A terceira margem faz alusão à própria ausência/presença do pai. O terceiro dessa margem nos indica algo entre um virtual e um fora de lugar. É ali, nesse não lugar, que encontramos esses pais, cada qual em sua particularidade. Ambos, alheios à realidade concreta e presente dos filhos. É um terceiro espectro entre estar e não estar, um aqui sem agora e uma oscilação que nos lembra do jogo discutido por Iser (1996) sobre o imaginário e

---

<sup>77</sup> Podemos pensar na relação com o rio com a ideia de selvagem ou, ainda, com o que nos diz Jung (2008) sobre o que alguns povos primitivos/originários acreditam: “[...] que o homem tenha uma ‘alma do mato’ (bush soul) além da sua própria, alma que se encarna em um animal selvagem ou numa árvore com os quais o indivíduo possua alguma identidade psíquica” (JUNG, 2008, p. 23).

a ficção. Ambos os filhos, em Rosa e Mutarelli, olham da margem buscando alcançar o pai nesse espaço outro. A margem de Mutarelli aparece na margem própria a cada foto, vive naquele que encara os retratos. Encontramos um terceiro espaço no modo de leitura que flutua entre o verbal e o visual também.

Algo importante sobre a imagem que perseguimos torna-se evidente na coletividade própria dessa empreitada. Esse pai repetido, essa possibilidade de “se estranhar outra vez em outra máscara” (ISER, 1996, p. 91) aparece no pai que é mais que um, é “nosso”. Essas novas figurações que os autores nos oferecem escoam do imaginário coletivo. Observamos velhos padrões deformados para encarnar esses pais: escapam dessas novas figurações os velhos sábios e os fortes chefes de família. Nessa perspectiva, especialmente em Mutarelli, encontramos a barreira entre o público e o privado borrada. O que é coletivo e o que é individual, afinal? Enquanto Rosa alude a essa coletividade ao empregar o “nosso” para o pai, trazendo junto disso grande bagagem de sentido, Mutarelli nos afirma taxativamente esse embaralhamento: “Talvez, no fundo, o inconsciente não seja puramente individual” (MUTARELLI, 2011, p. 93).

Diante da discussão sobre individual e coletivo, não podemos esquecer da questão do álbum de família presente na leitura da obra de Mutarelli. É evidente que o tema familiar contempla os dois textos, no entanto, esse objeto álbum tem importante significado na leitura do texto de Mutarelli. Como discutiremos no capítulo “Imagem, semelhança e além” o livro *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011) oscila entre dois formatos que nos interessam: o livro ilustrado e a história em quadrinhos. Não vamos retomar aqui essas argumentações, mas apenas salientar o objeto álbum como um formato adequado para conter a experiência proposta por Mutarelli. O álbum de família concretiza esse espaço amplo e infinito próprio ao lembrado (BENJAMIN, 1987). Ele propõe outras figurações para a realidade, composições cheias de intenções e lidas a partir de emoções quando acessadas. Como nos disse Sontag (2004), as fotografias familiares são uma crônica pessoal que a família constrói sobre si, é parte de sua ficção individual de moldes coletivos. Esse modo de rememoração está conectado ao formato do livro, suas dimensões, composição em fotos antigas e suas intenções ficcionais. Desse modo, nesse embaralhamento de relatos familiares presente

num álbum, vemos confluir conteúdos muito individuais e construções muito coletivas. Essas figurações coletivas narram convenções para a paternidade e para a memória, dizem como um pai deve ser e parecer. A materialidade do álbum contribui para os sentidos da paternidade e sua figuração dentro do texto. Esse estranho álbum do Mutarelli reforça estereótipos para depois desmanchá-los e borrá-los da mesma forma que questiona os contornos convenientes à paternidade e sua realidade.

Ao olhar profundamente para esses pais, que figurações encontramos, afinal? É certo que não podemos definir uma forma universal de imagem que pode ser aplicada a toda e qualquer ficção que protagonize a paternidade. Mesmo assim, podemos propor algumas características e uma denominação para essa forma imagética que nos surge a partir de nossos objetos de análise. Alcançamos nesses textos tão diversos uma imagem pautada pelo vazio, pelo que foi – ou “isso foi” (BARTHES, 1984). Essa perspectiva do vazio na vida dos filhos narradores é pungente e não pode ser ignorada. É a partir dela que encontramos a possibilidade de pai como uma “imagem partida”. Essa forma paterna é moldada, parte a parte, dentro de um discurso que surge não pelos espaços que ocupa, mas por onde é ausente. Ele é feito dos “entrelugares”, feito daquilo que parecia invisível. Por isso mesmo a imagem fantasma participa dessa construção. No encontro desses dois rios podemos vislumbrar por um instante a figura do pai, essa “imagem partida” e quebrada, prestes a escapar para longe e se desfazer em rastros.

O pai como “imagem partida” contempla muitos aspectos dessa nova figuração que encontramos nesse estudo. A palavra “imagem” nos oferece o acesso à ficção, ao tema da morte, à ausência mais essencial e à necessidade tão primária em nós de preencher o espaço vazio da lápide, como Didi-Huberman (2013) nos disse. A “imagem” é naturalmente relacionada à figuração, à fotografia e à modelação de um personagem. Esses pais nos surgem mais nítidos a partir desses termos. Quando trazemos além de “imagem” a expressão “partida”, podemos delimitar melhor essa presença/ausência paterna. Dentro de “partida” encontramos o fragmento e as partes. Esse aspecto converge com um coletivo, amplo e com ares de eterno. Isso aponta para o que já discutimos sobre uma figuração constante que é remodelada. Aquilo que é partido é também desfigurado, rompido e pode ser

perdido. Nas conjecturas que o filho produz de seu lugar na margem sobre o pai que flutua no rio, alcançamos uma desfiguração e uma ausência – um pai que vai se estranhando. Isso é o mesmo que observamos no livro de Mutarelli, especialmente nas ilustrações. Os retratos do pai são partes, partidos, fragmentos que remetem ao coletivo, ao mesmo tempo que indicam a desconstrução do pai. Essa deformação da figuração paterna é saliente nas pinturas borradas e, pouco a pouco, menos nítidas.

O pai é “imagem partida”, ele se separa dos filhos, nasce da ausência e da negação própria para a formulação da ficção. Os dois pais não se fixam num papel dogmático ou fechado, eles carregam a transformação da imagem do pai, do “nosso” pai. O que os autores executam não se constitui em criação, mas é deformação de algo estabelecido, coletivo, uma nova figuração para uma imagem fundamental. Quando lembramos o que discorremos sobre o imaginário, lembramos de Iser (1996) que afirma como o imaginário ganha corpo por meio do fictício. É nesse sentido que elementos da experiência e da memória se combinam para dar atualidade para o fantasma do pai.

Nesse procedimento, a “imagem partida” é adequada para falar de uma figura paterna que é remodelada a partir de uma fonte inesgotável do lembrado e do esquecido, que surge de um modo de narração muito determinado e confessional. Uma figura que subverte as constantes que nos rodeiam desde nossos mitos. Eles nos trazem uma configuração paterna metamórfica que surge além da semelhança, é arquissemelhante. Ela surge de um entre, de um terceiro espaço.

Essa forma nova de figura é possível a partir dos filhos, eles encarnam em si a necessidade de transmutar a imagem do pai. Eles não apenas modelam o pai a partir da argila da ficção e da lembrança: eles convergem esses elementos e criam um espaço negativo para o pai, a imagem do pai se reveste da carne do imaginário desses filhos. Eles doam parte de si e moldam um espaço para o pai habitar em modos invertidos de rios. Nesse pai do avesso, temos uma imagem paterna “parida” pelos filhos, nascida deles. Eles lhe atribuem luz, cor, sombra e silêncio. Eles vestem o pai, ocultam sua falta: “A nudez do teu pai não descobrirás” (LEVÍTICO 18:7). De modo especial, vestem os pais como espaços, como habitações para si.

Mais que nascidos dos filhos, testemunhamos pais que atravessam seus

narradores, são refratados pela própria realidade deles. Os pais são experiência, aquilo que “nos passa” (LARROSA, 2011). Como o que transpõe os filhos – assim como o que nos diz Barthes (1984) sobre o *punctum* – os pais nascem daquilo que é sentido, são moldados por questões além do lembrado e do especulado. Eles são afetados/deformados por emoções: “As recordações estão entre as coisas menos confiáveis que um ser humano possui. As respectivas emoções e os motivos de agora são guardiães do recordar e do esquecer” (ASSMANN, 2011, p. 70). Ou seja, as emoções são vigias das recordações, lhe designam novas formas e vestes ficcionais. Entre as variadas linguagens, as ilustrações, as cores, os corpos e os espaços desses textos, está algo difícil de atribuir corpo, algo que habita um entre-lugar, algo íntimo. Essa “imagem partida” que encontramos nessas duas obras diversas, que empregam a carne do imaginário e da recordação, surge como um “pai sentido”, um pai emoldurado e encarnado. Imagem que é movida pelo sentir que flui da saudade dos filhos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Lucas. **Lourenço Mutarelli, um homem de detalhes**. Matéria e entrevista referente a participação de Lourenço Mutarelli no evento Quartas ao Cubo do Itaú Cultural. 14 abr. 2015. Disponível em: <<https://emsolonacional.wordpress.com/2015/04/14/lourenco-mutarelli-um-homem-de-detalhes/>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: purgatório**. Trad. Xavier Pinheiro. 12ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ANDRADE, Carlos Augusto Baptista de; CARDOSO, Diogo Souza. **Um mergulho discursivo sobre A terceira margem do rio, de Guimarães Rosa**. Revista Bakhtiniana de estudos discursivos [online]. 2015, vol. 10, n. 1, p. 28-41. Disponível em: <<http://old.scielo.br/pdf/bak/v10n1/2176-4573-bak-10-01-0028.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2021.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Ninfas**. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

\_\_\_\_\_. O rosto. In: **Mezzi senza fine. Note sulla politica**. Trad. Murilo Duarte Costa Corrêa. Bollati Boringhieri: Torino, p. 74-80, 1996. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/8-agamben-o-rosto.pdf>>. Acesso em: 14 mai. 2020.

\_\_\_\_\_. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALBANO, Adriana Helena de. **Memória: Temporalidade do rastro e confissão**. Psicanálise & Barroco em revista. v.4, n.2, p. 120-135, dez. 2006.

ALVES, Murilo Cavalcante. **Dentro e fora da terceira margem: na margem do silêncio**. Revista Terceira margem, UFRJ, v. 23, n. 39, 2019, p. 50-70. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/19038>>. Acesso em: 03 out. 2020.

ALVES, Henrique Roriz Aarestrup; **Função paterna: a monstruosidade do pai em Hora de dormir, de Santiago Villela Marques, e A Terceira margem do rio, de Guimarães Rosa**. Gragoatá, Niterói, v. 23, n. 47, set.- dez., p. 926-946, 2018.

AMARAL, Roberto Antonio Penedo do. **A questão do narrador: Walter Benjamim e Guimarães Rosa**. Revista Araticum v. 4, n.2, 2011. ISSN 2179-6793. P.52-61.

ARAGÃO, Alexandre. **Mutarelli volta à HQ com enredo fantástico**. Entrevista; Folha de Londrina; 12 de dezembro de 2011. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/mutarelli-volta-a-hq-com-enredo-fantastico-782169.html>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril, 2010.

ASSMANN, Aleida; **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Trad. Paulo Soethe (Org.). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus Editora. 7ª edição, 2002.

BAITELLO Junior, Norval. **A era da iconografia: Reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BARROSO, Eloísa Pereira. **Reflexões sobre a velhice: Identidades possíveis no processo de envelhecimento na contemporaneidade**. Revista História oral. v.24, n.1, p. 9-27, 2021. Disponível em: <<https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/1128>>. Acesso em: 11 nov. 2021.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BEATO, Zelina. **O conceito de memória e suas implicações para a concepção da tradução como resgate**. Revista Mem., Tubarão, v. 1, n. 2, p. 157-181, jan./abr. 2014. Disponível em <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare\\_grupep/article/view/2390/1701](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare_grupep/article/view/2390/1701)>. Acesso em: 02 ago. 2020.

BECHDEL, Alison. **Fun Home: uma tragicomédia em família**. Trad. André Conti. São Paulo: Todavia, 1ª edição, 2018.

BENCZIK, Edyleine Bellini Peroni. **A importância da figura paterna para o desenvolvimento infantil**. Rev. Psicopedagogia [online]. 2011, v. 28, n.85, p. 67-75. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-84862011000100007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-84862011000100007&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 08 jan. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas volume 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BIAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. pp. 75-92. In. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. Oliveira, Ieda de (Org.). São Paulo: DCL, 2008.

BOCCACCIO, Giovanni [1313-1375]. **Decameron**: 10 novelas selecionadas. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUENO, Luis. **Segundas estórias**: uma outra leitura de "Famigerado". O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira. v. 23, n. 1. p. 147-164, 2014.

BURROUGHS, William S. **Almoço nu**. Trad. Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: \_\_\_\_\_. **Tese e antítese**: ensaios. 4ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CECCARELLI, Paulo Roberto. **A construção da masculinidade**. Revista Percurso, São Paulo, v.19, p.49-56, 1998. Disponível em: [http://revistapercurso.uol.com.br/pdfs/p19\\_texto07.pdf](http://revistapercurso.uol.com.br/pdfs/p19_texto07.pdf)> Acesso em 10 jan. 2022.

CECCARELLI, Paulo R. **As bases mitológicas da normalidade**. Latin American Journal of Fundamental Psychopathology on Line, São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://www.pailegal.net/veja-mais/sexualidade/analises/66-as-bases-mitologicas-da-normalidade-1>>. Acesso em: 15 Jan. 2022.

CECCARELLI, Paulo Roberto. **Novas configurações familiares**: mitos e verdades. J. psicanal., São Paulo, v. 40, n. 72, p. 89-102, jun. 2007. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-58352007000100007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352007000100007&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 24 mar 2022.

CLÜVER, C. **Estudos interartes**: conceitos, termos, objetivos. Literatura e Sociedade. São Paulo, n. 2, 1997.

COUTINHO, Eduardo de Faria. **A escrita de Guimarães Rosa**: um

compromisso do coração. *Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, Rio de Janeiro, V. 16, n. 01, 2019, pp.182-193. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/341942793\\_A\\_escrita\\_de\\_Guimaraes\\_Rosa\\_um\\_compromisso\\_do\\_coracao](https://www.researchgate.net/publication/341942793_A_escrita_de_Guimaraes_Rosa_um_compromisso_do_coracao)>. Acesso em: 20 jun. 2020.

CORDEIRO, Tiago. **101 anos depois, milagre de Fátima continua a levantar questões**. Revista online Aventuras na história. Religião. publicado em 13/10/2018. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-milagre-de-fatima.phtml>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 31, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges, **De semelhança a semelhança**. Alea, volume 13, número 1, Janeiro-junho, 2011.

\_\_\_\_\_. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **O que vemos o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov**. Trad. Herculano Vias-Boas. 1ª edição. São Paulo: Martin Claret, 2013.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral** I Gilbert Durand. 4ª ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

EFRAIM, Raquel. **Penélope, tecelã de enganos**. *Kínesis*, Vol. IV, nº 08, Dezembro 2012, p. 135-146. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/raquelefrain.pdf>>. Acesso em: 10 Dez. 2020.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIOT, T. S. **Ensaio**; Trad. Ivan Jukeira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ENTLER, Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In. **Como pensam as imagens**. SAMAIN, Etienne (Org.). Campinas: Editora Unicamp, 2012.

ESTADÃO. **Mais de 320 mil crianças foram registradas sem o nome do pai durante a pandemia**. 14 de março de 2022. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2022/03/14/mais-de-320-mil-criancas-foram-registradas-sem-o-nome-do-pai-durante-a->

pandemia.htm>. Acesso em: jan. 2022.

ÊXODO, Cap. 20:2. In: **Bíblia Sagrada**. Trad. de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, Edição Ecumênica, 1980.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Caroline A. S.; **Concepção e desmoronamento da imagem paterna no livro Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente, de Lourenço Mutarelli**. Revista Letrônica, PUCRS, Porto Alegre, v. 12, n. 3, jul.-set. 2019.

De FIGUEIREDO, Fernando Padrão de. **Arte de viver, modos de vida e estética da existência em Michel Foucault**. Revista Ítaca, UFRJ. pp.290-299; n. 15; 2010. Disponível: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ltaca/article/view/262/244>

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. **Da flauta de pan**. Matéria O estado de São Paulo, 22 de fev. de 1964. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art348.pdf>>. Acesso em: Dez. 2021.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu: Algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras e Penguin, 2012.

FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. v. xiv; 206p. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Revista USP, São Paulo, n.53, p. 166-182, março/maio 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Metáforas náuticas**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 41, p. 123-130, 1996.

GARCÍA, Luis Ignacio. **La comunidad en montaje: imaginación política y postdictadura**. Bueno Aires: Prometeo livros, 2018.

GÊNESIS, Cap. 9:20-25. In: **Bíblia Sagrada**. Trad. de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, Edição Ecumênica,

1980.

GONZÁLEZ, Rodrigo Stumpf. **Cultura Política e democracia no Brasil dos anos 60**. Campos Neutrais – Revista Latino-Americana de Relações Internacionais, pp. 29-45; Vol. 1 Nº 1, Janeiro – Abril de 2019. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/cn/article/download/8518/5567/24926>>. Acesso em: 09 dez. 2021.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos** (1812-1815). [Tomos 1 e 2]. Trad. Christine Rohrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GROENSTEEN, Thierry, **O sistema dos quadrinhos**. Trad. Érico Assis. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. **A experiência revisitada: as artimanhas naturais da narrativa rosiana**. Anuário de Literatura, UFSC, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 81-91, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2016v21n1p81>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter; Editora Revista dos Tribunais LTDA. São Paulo: 1990.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. de UFSC, 2011.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso**. Trad. Francisco Carlos Lopes. São Paulo: Editora Landsmark, 2004.

JAMES, Marlon. **Por que o pai ausente é um tema literário tão sedutor?** Trad. Clara Allain. Folha de São Paulo online. 14 de agosto de 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/08/1801873-por-que-o-pai-ausente-e-um-tema-literario-tao-sedutor.shtml>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus Editora, 2003.

JULIEN, Philippe. **O manto de Noé: Ensaio sobre a paternidade**. Trad. Francisco de Farias. Revinter: Rio de Janeiro, 1997.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Perrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JUNG, Carl G. et al. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNGES, José Roque; **Uma leitura crítica da situação do idoso no atual contexto sociocultural**. Estud. interdiscip. envelhec., Porto Alegre, v. 6, p. 123-144, 2004.

KACHANI, Morris. **O evangelho segundo Mutarelli**. Entrevista para Blog do Morris do blog da Folha de São Paulo. Publicado em 03 julho de 2014. Disponível em: <https://blogdomorris.blogfolha.uol.com.br/2014/07/03/o-evangelho-segundo-lourenco-mutarelli/>

KENNETH, David Jackson. **Certo Sertão**: Sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa. In. O Eixo e a Roda Revista de Literatura Brasileira, Jun, v. 12, p.323-342, 2006.

LAMA, Fernando Araújo del; **Da “memória involuntária” à “incompatibilidade consciênciamemória”**: aproximações benjaminianas entre Proust e Freud. VII Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da UNESP, Vol. 5, 2012. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/fernandolama1.pdf>>. Acesso em: 10 Dez. 2020.

LARROSA, Jorge. **Experiência e alteridade em educação**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2444/1898>>. Acesso em: 20 set. 2021.

LE GOFF (1924). **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEVÍTICO Cap. 18:7. In: **Bíblia Sagrada**. Trad. de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, Edição Ecumênica, 1980.

LINCK VARGAS, Alexandre. **Os quadrinhos são outros, ou como a HQ moderna se origina e diferencia no quadro histórico de 1968**. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 13, n. 1, p. 85-98, jan./jun. 2018.

LINCK VARGAS, Alexandre. **A invenção dos quadrinhos**: Teoria e crítica da sarjeta. Tese de doutorado UFSC. Orientador Luiz Felipe Guimarães Soares - Florianópolis, SC, 2015.

\_\_\_\_\_. **Os quadrinhos não são uma arte sequencial**. Youtube publicado 04 de março de 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/t6Ld0xhEhm0>>. Acesso em: 06 Dez. 2020.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LISBOA, Adriana. **Azul Corvo**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado**. Projeto História. Título original "How we know the past". In *The past in a foreign country*, 7ª reimpr. Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Trad. Lúcia Haddad. São Paulo, 1998.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Trad. Helcio de Garvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MICHAELIS. **Dicionário online**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 11 nov. 2020.

MIRANDA, Célia Arns de. Conceitos de tempo e memória: entre a realidade e a ficção. pp. 87-106. In. **Dramaturgia e Teatro**. Aquino, Ricardo Bigi de; Maluf, Sheila Diab (Org.). Maceió: EDUFAL, 2004.

MUTARELLI, Lourenço. **Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUTARELLI, Lourenço [et al.]. **O grifo de Abdera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. **A caixa de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Diomedes**: A trilogia do acidente, edição completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **O filho mais velho de Deus e/ou livro IV**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NORVAK, B. J. **O livro sem figuras**. Trad. Índico. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

PACHECO, Ana Paula. **Lugar do mito**: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

PAPETTE, Lorenzo. A canoa e o rio da palavra. In. **Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. 1ª edição, 2009, p. 327-339. Disponível acervo USP.

PATLAGEAN, Eveline. A história do imaginário. p. 291-318. In. LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins fontes, 1990.

PAZ, Liber Eugenio. **Considerações sobre a sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) - Programa de Pós-Graduação em tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; **Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário**. Revista Brasileira de História. v.15, n 19, p. 9-27; 1995.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

POMBO, Mariana. **Crise do patriarcado e função paterna: um debate atual da psicanálise**. Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol. 30, n.3, p. 447 – 470, set-dez/2018. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v30n3/04.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2021.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Trad. Fernando Py. v. 1, 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabella Santos Mundim. In. Org (s). Diniz, Thais Flores Nogueira; Vieira, André Soares. **Intermedialidade e Estudos Interartes - Desafios da Arte Contemporânea 2**. Páginas 51-73. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. (Org.) **Intermedialidade e estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RASKIN, Ellen. **Nunca acontece nada na minha rua**. São Paulo: Ameli, 2018.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo, Editora Ática, 2000.

ROCA, Paco. **A casa**. Trad. Janayna Bianchi Bruscaçin Pin. 1ª ed. São Paulo: Devir, 2021.

RODRIGUES, Nelson. **Álbum de Família**: Tragédia em três atos (1946). Texto: Adaptação e montagem de cenas para da peça para apresentação em oficina no Espaço de Satyros, jun. de 2004 por Helder da Rocha e Denise Janoski. Disponível em:

<<https://profjean.com.br/textos/Pecas/Nelson%20Rodrigues%20-%20Album%20de%20Familia.pdf>> Acesso em: 10 jan, 2022.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In. ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 16ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RÓNAI, Paulo. **Rosa e Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 16ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

\_\_\_\_\_. **Grande sertão: veredas**. 21ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Sagarana**. Edição especial (Coleção 50 anos). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões**. Lisboa: Portugália Editora, 1964. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2063075/mod\\_folder/content/0/Livro%201%20-%20as%20confiss%C3%B5es%20de%20Jean-Jacques%20Rousseau.pdf?forcedownload=1](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2063075/mod_folder/content/0/Livro%201%20-%20as%20confiss%C3%B5es%20de%20Jean-Jacques%20Rousseau.pdf?forcedownload=1)>. Acesso em: 13 jan. 2022.

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Trad. Joca Wolff. Sopro, 15, p.1-4, 2009.

SAMAIN, Etienne. Como pensam as imagens. In. SAMAIN, Etienne (Org.) **Como pensam as imagens. Campinas**, SP: Editora Unicamp, 2012.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. London: New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** 3ª edição. São Paulo: Paulus, 2005.

SENDAK, Maurice. **Onde vivem os monstros**. Trad. Heloisa Jahn. Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. **Na cozinha noturna**. Trad. Heloisa Jahn e Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. pp.116, data da 1ª Edição 1603. Disponível em: <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/10/shakespeare-hamlet.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

SILVA, José Maurício da. **O lugar do pai: uma construção imaginária**. – Belo Horizonte, 2007. 150f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

SILVA, Rodolfo Stancki. **A zona crepuscular: imagens jornalísticas do fantástico no cotidiano**. 172p. Tese (Doutorado) 2019 – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Tecnologia e Sociedade. Disponível em: <[https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/4728/2/CT\\_PPGTE\\_D\\_Silva%2C%20Rodolfo%20Stancki\\_2019.pdf](https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/4728/2/CT_PPGTE_D_Silva%2C%20Rodolfo%20Stancki_2019.pdf)>. Acesso em: 10 fev. 2021.

SOETHE, Paulo Astor. **Espaço Literário, Percepção e Perspectiva**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit> 2007 - jan.-jun. - v. 15 - A LETRI A 221-229 - Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1398/1496>>. Acesso em: 20 set. 2021.

SOETHE, Paulo; PAULINO, Sibebe. **Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa**. Revista Letras, Curitiba, n.67, p. 41-53, set/dez. 2005. Editora UFPR.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

SPIEGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente**. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

STAM, Robert. **Teoria e prática da tradução: da fidelidade à intertextualidade**. In: Revista Ilha do Desterro, n. 51, p. 19-53, jul.-dez., 2006, Florianópolis, UFSC.

STIERLE, Karlheinz. **A ficção**; Trad. Luiz Costa Lima, (orgs.) Carlinda Fragale Pate Nunes, Francisco Vesceslau dos Santos, Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

SARTI, Cynthia A. Famílias enredadas. In. ACOSTA, Ana Rojas; VITALE, Maria Amália Faller. **Família: redes, laços e políticas públicas**. 25 ed, p. 21-36, São Paulo, Cortez, 2010.

SCOTT, P. R. **O homem na matrifocalidade: gênero, percepção e experiências do domínio doméstico**. Cadernos de Pesquisa, v. 73, p. 38-47, maio 1990.

STERZI, Eduardo. **"A terceira margem do rio" e a dialética da tradição**.

Desleitura: aletria. Letras De Hoje, Porto Alegre, v. 34, n. 4, 1999. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/14954>>. Acesso em: 12 set. 2020.

TRIGO, Luciano. **Laurenço Mutarelli**: “Meu pai é uma figura central na minha vida”. Portal G1. Publicado em 15/11/2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/laurenco-mutarelli-meu-pai-e-uma-figura-central-na-minha-vida.html>>. Acesso em 10 mai. 2018.

VAIHINGER, Hans; **A filosofia do como se**: sistema de ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista. Trad. Johannes Kretschmer- Chapecó: Argos, 2011.

VENTURELLI, Paulo. **Meu pai**. Curitiba: Kafka, 2012.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. Trad. Maria Christina Penteado Kujawski. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

WINNICOTT, D. W. **O brincar & a realidade**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1975.

WOLF, Thomas. **Reading Reconsidered**. Article in Harvard educational review January 1977. v. 47, número 3. P. 411-429. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/234701287\\_Reading\\_Reconsidered](https://www.researchgate.net/publication/234701287_Reading_Reconsidered)> Acesso em 10 jul. 2017.