



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LÚCIO FLÁVIO GONDIM DA SILVA

CORPO DE CONTO: ANATOMIA PROVISÓRIA DE TÉRCIA MONTENEGRO

FORTALEZA

2018

LÚCIO FLÁVIO GONDIM DA SILVA

CORPO DE CONTO: ANATOMIA PROVISÓRIA DE TÉRCIA MONTENEGRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S581c Silva, Lúcio Flávio Gondim da.
Corpo de conto: anatomia provisória de Tércia Montenegro / Lúcio Flávio Gondim da Silva. –
2019. 215 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de
Pós- Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva.

1. Corpo. 2. Conto. 3. Tércia Montenegro. 4. Literatura brasileira contemporânea. I. Título.
CDD 400

LÚCIO FLÁVIO GONDIM DA SILVA

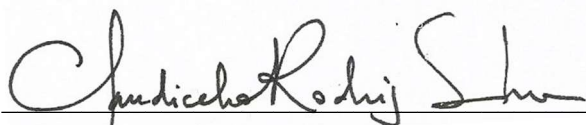
CORPO DE CONTO: ANATOMIA PROVISÓRIA DE TÉRCIA MONTENEGRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

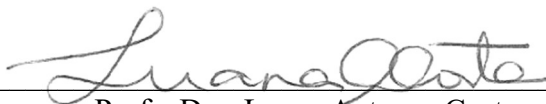
Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 11/12/2018.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Profa. Dra. Luana Antunes Costa
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)



Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

À potência criativa da solidão.

AGRADECIMENTOS

A Odoyá, a Oyá e a Maria também.

A Marta Gondim, minha mãe, por cada segundo.

À Funcap, pelo auxílio financeiro fundamental.

A Claudicélio Rodrigues, pelas transformações.

A Luana Antunes e a Anélia Pietrani, pela doçura dos sim e não.

A Vitor Matos, secretário do PPGLetras, pelo ofício humanitário, feito com coração gigante.

Ao Rio de Janeiro, a São Paulo, à Bahia e ao Cariri, pela alteridade.

A Sandra Rodrigues, a Lucas Porto de Queiroz e a Lucas Feitosa, pela acolhida.

Aos afetos de todos os lugares no confronto com os quais venho aprendendo a me amar.

Ao Grupo de Estudo da Língua de Eros, pelo estágio e companheirismo semanal.

A Gleyda Cordeiro, a Ítalo Moura e a Glória Diógenes pelas ideias e livros trocados.

A Paulo Renan, amigo de mãos sempre estendidas.

A Maria Inês Pinheiro Cardoso, pela maternidade intelectual.

A Clarice Lispector, pelo chamado ao mistério.

A Guimarães Rosa, pela companhia da travessia.

A Tércia Montenegro, pela palavra-imagem.

A meu corpo, pelo interdito.

A meu desejo, pela transgressão.

“Tentarei perder o corpo, existindo em
respiração submersa, os membros despojados e
soltos. E sentirei a música que reside na água.”

Tércia Montenegro
Em O tempo em estado sólido

RESUMO

A ficcionista, fotógrafa e professora Tércia Montenegro Lemos é alvo desta pesquisa por meio de seus quatro livros de contos e mais seis participações em coletâneas ou contos publicados de modo independente. Reunidos, embora sem perder o caráter de fragmentação constituinte, os textos da autora dão a ver imagens centrais: a liberdade, o choque entre ser e parecer, a arte, o desejo e o corpo. Como conflitos narrativos, a corporeidade humana aparece descrita de modo realista e com passagens que se aproximam do lirismo. As narrativas questionam uma suposta organicidade física e social do humano mostrando seus espantos frente à pulsão do desejo, à relação corpo-espço, à memória, às barreiras de gênero e, por fim, à próxima morte. Em cinco capítulos nomeados por elementos corporais, forma-se o Corpo de conto, uma primeira imersão acadêmica na prosa curta de Tércia Montenegro. Convocamos para esta anatomia subjetiva autoras e autores de diversas áreas das ciências humanas. Em todas as teóricas e teóricos, um eixo medular: o contemporâneo, do qual nascem ramificações conclusivas em forma rizomática. As análises resultam em leituras multifocais dos contos, nas quais as mesmas narrativas são perscrutadas em capítulos distintos compondo um estudo literário em duplo comparativismo: as narrativas entre si e nas abordagens temáticas. Ao fim, um corpo-sem-órgãos parece ser fotografo a partir da escrita de Tércia Montenegro. Nele, “a sabedoria do provisório” ensina, sem assumir um único lado, sobre a pluralidade humana e a capacidade constante de ser potente ainda que em sabida derrocada rumo à perda de si, formando-nos como sujeito-objeto que ficcionaliza narrativas do e para o Outro.

Palavras-chave: Corpo. Conto. Tércia Montenegro. Literatura brasileira contemporânea.

RÉSUMEN

La escritora de ficción, fotógrafa y profesora Tércia Montenegro Lemos es el objetivo de esta investigación por medio de sus cuatro libros de cuentos y otras seis participaciones en colecciones o cuentos publicados de modo independiente. Los textos de la autora, reunidos, aunque sin perder el carácter de fragmentación constituyente, dan a ver imágenes centrales: la libertad, el choque entre ser y parecer, el arte, el deseo y el cuerpo. Como conflictos narrativos, la corporeidad humana aparece descrita de modo realista y con pasajes que se aproximan del lirismo. Las narrativas cuestionan una supuesta organicidad física y social del humano mostrando sus espantos frente a la pulsión del deseo, a la relación cuerpo-espacio, a la memoria, a las barreras de género y, finalmente, a la próxima muerte. En cinco capítulos nombrados por elementos corporales, se forma el Cuerpo de cuento, una primera inmersión académica en la prosa corta de Tercia Montenegro. Convocamos a esta anatomía subjetiva autoras y autores de diversas áreas de las ciencias humanas. En todas las teóricas y teóricas, un eje medular: el contemporáneo, del cual nacen ramificaciones conclusivas en forma rizomática. Los análisis resultan en lecturas multifocales de los cuentos, en las cuales las mismas narrativas son escrutadas en capítulos distintos componiendo un estudio literario en doble comparación: las narrativas entre sí y en los abordajes temáticos. Al final, un cuerpo-sin-órganos parece ser capturado fotográficamente a partir de la escritura de Tércia Montenegro. En él, "la sabiduría de lo provisorio" enseña, sin asumir un solo lado, sobre la pluralidad humana y la capacidad constante de ser potente aunque en sabida derrocada hacia la pérdida de sí, nos formando como sujeto-objeto que crea narrativas del y para el Otro.

Palabras-clave: Cuerpo. Cuento. Tércia Montenegro. Literatura brasileña contemporánea.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

VJ	O vendedor de judas
LF	Linha férrea
RTCA	O resto de teu corpo no aquário
OTES	O tempo em estado sólido
50VAP	50 versões de amor e prazer

SUMÁRIO

1	COLUNA VERTEBRAL: INTRODUÇÃO	12
1.1	Uma dissertação sem órgãos	12
1.2	Um corpo literário	21
2	PÚBIS: PULSÕES DE VIDA EM GESTOS DE BUSCA	30
2.1	A palavra de Eros	30
2.2	Interditos e transgressões	36
2.3	O amor em estado erótico	45
2.4	Escritas do gozo	52
3	PÉS: RASTROS ESTRANGEIROS À BEIRA DE CIDADES	60
3.1	Caminhos ao corpo sem lugar	60
3.2	Geografia literária do conto	66
3.3	Grades e brechas caseiras	72
3.4	A última viagem	81
4	MÃOS: NO ESPELHO DA MEMÓRIA, INFINITOS INSTANTÂNEOS	88
4.1	O contemporâneo entre os dedos	88
4.2	Memória, tempo corporificado	93
4.3	As vinte e quatro horas do conto	99
4.4	Tradição e modernidade, “Semelhante ao mar”	109
5	PELE: PERFORMANCES DE GÊNERO NO EU E NO OUTRO	116
5.1	Além do binário	116
5.2	Mulher, um verbo no plural	123
5.3	Entre a fragmentação e a violência, o masculino	131
5.4	A maternidade em questão	139
6	CORAÇÃO: PULSÕES DE MORTE EM GESTOS DE ENCONTRO	148
6.1	Um cadáver no espelho	148
6.2	Dos fins	153
6.3	Dos fantasmas	163
6.4	O apocalipse	172
7	CABEÇA: CONCLUSÃO	180
7.1	O vendedor de Cristo	180
7.2	A vendedora de Judas	183
	REFERÊNCIAS	190
	ANEXO: ENTREVISTA COM A ESCRITORA	198

1 COLUNA VERTEBRAL: INTRODUÇÃO

“Agora observa outra vez a chapa contra a luz. Uma linha férrea, sim. Sem ligações nervosas, sem circuitos, o trenzinho parado não se sabe em que canto do corpo, enferrujando.”
(Tércia Montenegro, *Linha Férrea*, 2001, p. 10).

1.1 Uma dissertação sem órgãos

O corpo é travessia, sensações de cruzamentos. Ao narrá-lo, tocamos temporariamente o que se perde, porque dele não se sabe o destino, apenas sua descontinuidade. Sempre em rascunho, as palavras formam anatomias, que se corporificam textualmente. Traçam linhas de fuga, acontecimento, desejo e enigma. Tentarei aqui falar do que atravessa o que tateio no agora, tempo do caos e da perda, enquanto ainda tenho a mão que digita. Escrevo com dedos tortos. Neste estudo, quero o nó trêmulo da fala, o conflito ficcional como um músculo em exercício e como matéria de pensamento e crítica. Quero uma escrita fragmentada.

A primeira questão que disso se impõe é também uma proposta estética: Como criar, para falar de corpo, uma dissertação sem órgãos, um texto que se percorra com sangue nas veias, impulsos nervosos, pulsão? Que construa e areje a uma mentalidade em junções e extravios, que tome forma e não me tome? Quase todas estas folhas falam de perda, de atores e público do teatro do corpo, que é palco sobre e de si mesmo. Assim, o corpo, que não tem começo nem final, mas apenas cenas, é como um conto?

Essas questões, assim apresentadas, falam do *fragmento*, sintoma sem nomenclatura e paradoxo desta união. Eis a insustentável leveza da unidade: unimos a fim de que qual comparação se execute? Opto pelo comparativismo da diferença: desigual ao paradigma, investigador do negativo. Um livro é sempre membro fantasma de nossos músculos e nervos. É corpo, significante de significantes. A arte, irmã do marginal e do fugaz, abraça os membros quebrados da dúvida e faz do devir sua potência. Sem linearidade, sem intenção, sem “L”, em maiúscula, a literatura adia os cadáveres da história e compõe as linhas de um texto que nasce nas bordas do leitor e digere o mundo sem o engolir.

A contemporaneidade é o foco deste estudo, mas é tão disjunta quanto um destes livros de contos de que se tratará aqui. Falo, assim, de um tríptico que é propriamente aquilo que se quer chamar de, como diz Mário de Andrade (1938): corpo-conto-contemporâneo. O

presente lança suas flechas intempestivas (AGAMBEN, 2009) sobre nós. Um corpo, mesmo se ilha, é metrópole de afetos. Antes de morrer, se é que a morte também não pode ser transgredida, deve-se tocar, sentir, perceber sensorialmente o Eu e o Outro de que o corpo é morada.

O gênero literário conto é mutante em estrutura e conteúdo. Por ser tão amplo, sua demarcação é necessária, metodologicamente. Entende-se por contos narrativas quase sempre curtas com um núcleo dramático. Tal precisão não constitui prejuízo ao leitor, pois, como diz Cortázar, os contos “são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade de seu texto.” (2013, p.155). Um conto é do tamanho de um mundo. Pode-se, então, perguntar: o quê e como pesquisá-los? Elejo os contos de Tércia Montenegro para a análise, sob o prisma temático do corpo como um dos temas de sua obra.

Esta dissertação tenta ser feita de bulbos, como a proposição de Deleuze e Guattari em que o termo rizoma, extraído da botânica, aparece como proposta ética, estética e política. Estruturas dão lugar a conectantes, linhas e nunca pontos. Em meus capítulos, os contos são analisados também de modo fragmentário, ressaltando diferentes questões. Elas aparecem junto dos subtemas nascidos de minha leitura das narrativas de Tércia¹. Tento fazer, enfim, um simulacro do que os filósofos sugerem enquanto proposta político-estética ao dizer que:

um rizoma não começa e nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. [...] Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início e nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 37)

Como o *inter-ser*, nas palavras dos teóricos, a dissertação caminhará nesse riacho sem início ou fim. Nela, a literatura de Tércia Montenegro aparece entre margens, em comparação direta com teorias de diversas áreas das ciências humanas como filosofia, sociologia, antropologia, psicologia e estudos das artes em geral. Sua análise tenta mostrar, de modo plural, como as personagens se relacionam consigo e com a alteridade e, assim, como são significadas em seus intervalos de lugar, época e demais aspectos constituintes e constituidores. Tal metodologia será meus braços e pernas, meus descaminhos e enraizamentos no tato com o corpo ficcional cujas significações compõem as obras também rizomáticas sob investigação.

¹ Comete-se a transgressão de, ao longo desta dissertação, a autora ser referida pelo seu primeiro nome ou pelo nome e sobrenome, nunca apenas pelo sobrenome, como de regra. A escolha se justifica pela proximidade do pesquisador com a escritora e pela implicação poética e política do corpo na escrita deste texto. Esta nota justificatória, por sua vez, explica-se pela necessidade do reconhecimento de mulheres escritoras dentro dos moldes acadêmico e literário, nos quais a nomenclatura é um traço de poder. Nossa contraversão à formalidade, portanto, não corrobora a pessoalidade bastante recorrente no trato com a escrita feminina.

Enquanto pesquisador de literatura comparada, sinto que a área sofre contínuas problematizações e se reelabora num arranjo incessantemente em choque com definições perspectivistas que variam de uma maior circunscrição teórica a uma pluralidade de atuação. Cada vez mais, o comparativismo deixa de ser um método, para se configurar como uma disciplina com um sem-número de abordagens. A tentativa de conceituação desse tema por Remak me é bastante cara, quando o autor assim problematiza:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK, 1961, p. 171).

Na fala do autor, cai por terra uma arcaica obrigatoriedade de comparação entre produções de nacionalidades distintas, como se vê também na fala de Pichois & Rousseau (1983), contemplando-me no estudo comparatista que desenvolvo ao investigar as realizações estéticas em torno de uma única temática nos livros de uma única autora. Segundo os autores, a literatura comparada é uma descrição, uma comparação e uma síntese interpretativa de fenômenos literários entre línguas ou entre culturas por meio da história, crítica e filosofia.

A literatura comparada se ergue hoje na transversalidade: entre textos, tornados objetos de pesquisa; entre métodos de análise; e entre áreas de estudo em comparação. Não há, portanto, concordância sobre o que se nomeia por *literatura comparada*, tal como não há no de *literariedade*. A indefinição e a multiplicidade incorporam, assim, os próprios pilares epistêmicos desta investigação. Sentir o diferente como signo do múltiplo e do diverso é sentir, em nossos tempos, a literatura, o contemporâneo e o próprio corpo.

Um corpo é sempre um feixe de outros, o *n-1* de imagens, espaços, memórias e canais entre essas e outras composições perceptíveis. Não é apenas um espaço expressivo em meio ao contexto, é, segundo Merleau-Ponty, começo e fim de qualquer expressividade, é

o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos. Se nosso corpo não nos impõe, como faz o animal, instintos definidos desde o nascimento, pelo menos é ele que dá à nossa vida a forma de generalidade e que prolonga nossos atos pessoais em disposições estáveis. Nesse sentido, nossa natureza não é um velho costume, já que o costume pressupõe a forma de passividade da natureza. O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 202-203).

Sempre múltiplo, de que corpo se fala: social, erótico, espiritual, mortificado, domesticado? Se o corpo é *nosso meio geral de ter um mundo*, como disse o teórico, como

aprender sem apreender tal grandiosidade? A composição mista de teorias nesta dissertação é uma escolha pela polifonia, a disputa de vozes, elaborada por Mikhail Bakhtin ao se referir a Dostoiévski, autor de uma “insólita variedade de tipos e modalidades de discurso” (2008, p. 204), um diálogo interiorizado que se reflete no outro e torna-se “bivocal” (p. 204). A contemporaneidade, portanto, não passa de uma imagem borrada das divisas. Na prosa de Tércia Montenegro, a cartografia humana é, de tal modo, plural e híbrida com recorrentes momentos de conexão e diálogo.

Tem-se, assim, uma vastidão do que elejo chamar por corporeidade que, conforme Jo Takahashi, trata-se de “um organograma, um sistema genealógico dos sentidos, que assumimos pelo corpo físico” (2010, p. 134). Abundam nos contos da autora registros sensíveis do humano em eixos diversos e comunicantes. As indefinições da corporeidade enquanto signo artístico, apresentam-se na literatura como propositora de novos modelos de estruturas humanas psicofísicas. Em especial, na escrita literária de Tércia esse tema tem centralidade ou plano de fundo quando construções corporais são fonte de estranhamento e conflito. Do espanto, aparecem questões variadas: Que anatomia têm suas personagens? Com que recorrência os corpos criados pela escritora sofrem destaque nas visualizações panorâmicas de histórias e/ou no engendramento de questões temáticas nos textos? Que imagens carregam de e em si? O corpo é o protagonista contemporâneo?

Um livro é quase sempre uma ferida crônica. À literatura, portanto, apraz mais os coágulos que os jorros límpidos de sangue. Coagular, inclusive, é da natureza da tentativa de definição do gênero *conto* pela teoria e crítica. Luzia de Maria (2004) fala do gênero, de sua origem popular advinda de tempos ainda anteriores à ideia de “literatura” enquanto linguagem artística singular. Desde então, o conto caminha da oralidade coletiva até se tornar uma expressão escrita individual, conforme o entendemos hoje. Nádia Gotlib confirma essa ideia ao enunciar: “Estes embriões do que pode ser uma arte só se consolidam mesmo numa obra estética quando a voz do contador ou registrador se transforma na voz de um narrador” (2006, p.13),

A fim de construir um panorama dos estudos acerca do conto brasileiro, Maria Consuelo Cunha Campos (1976) traça um esquema de critérios recorrentes às definições dadas ao gênero por autores como Magalhães Júnior (1972). Em *síntese/análise*, o conto estaria para aquele como o romance para este; quanto ao *tempo*, o conto tenderia a ser monocrônico frente à sincronia de diferentes temporalidades, próprias ao romance. Apesar de tais classificações, a modernidade mescla tais limites e atenta para uma teoria sobre o gênero ainda tradicional e pouco atualizada. Morada da simultânea concisão e pluralidade, o conto moderno, assim denominado por Cortázar (2013) como sendo o conto pós Edgar Allan Poe, tem como marca a

estrutura narrativa fechada ou *esfericidade*. Ele conta dizendo pouco; vence o leitor por nocaute e não por pontos; mais sugere que mostra ou explica os fatos, dentre outras recorrências.

Se o poema tem sete faces, quantas o conto não tem? Talvez a própria amplitude temática solicite e seja a maior de todas. Se a extensão do conto – de no máximo 20 a 25 páginas, conforme o prefácio de Ítalo Moriconi na coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século* (Objetiva, 2009) - sofre variações abissais que o aproximam da novela, em um nível, e ao microconto, de outro, sua diversidade temática caminha entre os mais diversos eixos: fantástico, realista, existencial, maravilhoso etc. Nesse antagonismo, alio-me a Umberto Eco ao dizer que “uma tese rigorosamente monográfica não significa perder de vista o panorama.” (2005, p. 10). Assim, a eleição dos contos de Tércia como fonte de trabalho surge de instigações estéticas no momento de leitura; do interesse em fomentar a análise acadêmica da obra da autora e, em especial, da verificação do corpo como uma recorrência em seus textos. Sobre a nuance mais tradicional da corporeidade, a saber a ocidental, faço agora uma breve exposição histórica menos linear que contextualizadora.

Dualizado, desde a idade clássica, com a alma, o corpo sofreu séculos de opressão e cárcere, sendo, como diz Jean-Jacques Courtine, “uma invenção teórica recente: antes da virada do século XX, ele não exercia senão um papel secundário na cena do teatro filosófico” (2013, p. 12). O teórico desenvolve um panorama filosófico da corporeidade ao longo da história humana, ressaltando a condenação ao carnal do corpo que, para Platão, é o caminho para o desvio do bem, o obstáculo e mesmo o túmulo da alma, a qual deverá se erigir sempre num impulso ao verdadeiro: o mundo das ideias. Aristóteles entende corpo e alma como uma junção necessária, sendo esta a moldagem, a forma, o *anima* perfeito àquele. Não mais, portanto, um obstáculo, como para Platão, mas um instrumento da alma racional. O dualismo segue sem maiores perdas.

O corpo parece sumir durante a Idade Média, cuja tradição judaico-cristã o demoniza como fonte do Eros, sinônimo de pecado e danação eterna. Mas, assim, há resistência, há a voz de trovadores, pregadores e jograis cuja relação com a letra, gesto e performance é debatida por Paul Zumthor em seu *A letra e a voz*. Modernamente, Descartes dá à alma um conceito não material, mas derivado do pensamento, restando assim o corpo mecânico, agindo em suas próprias funções como “uma máquina que, tendo sido feita pelas mãos de Deus, é incomparavelmente melhor ordenada, e tem em si movimentos mais admiráveis do que todas as que possam ser inventadas pelos homens.” (DESCARTES, 2002, p. 121). Tal cenário de coadjuvância não é reafirmado, entretanto, pela medicina e ciências naturais para as quais se somam às vigilâncias e controles denunciados por Foucault em seu *Vigiar e Punir*.

Contudo, é por Sigmund Freud que o tema ganharia o protagonismo das ciências do novo século, marcado pela descoberta do inconsciente que tem no corpo seu lugar de fala por meio de conceitos fundantes como o da pulsão sobre a qual “o estímulo pulsional não advém do mundo exterior, mas do interior do próprio organismo.” (FREUD, 2013, p.19). Após a “junção compacta de marxismo, de psicanálise e de linguística até os anos 1970” (COURTINE, 2013, p.14), é nos movimentos de gênero, raça e orientação sexual que as promessas revolucionárias deixam marcas de contestação e implicação definitiva do corpo, reafirmado abissalmente pela obra de Foucault e a discussão acerca de uma *microfísica* do poder. O corpo, assim, deixa de ser mistério? Impossível, pois declara Foucault:

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. (FOUCAULT, 2013, p.14)

A corporeidade, lugar dessas utopias, passa a constituir cenário dos principais conflitos do mundo contemporâneo. Difusa em meio a todos os fragmentos que a compõem, a contemporaneidade traz à luz desdobramentos heterogêneos de representações que se queriam fixas ou ao menos estáveis num passado não tão longe. A partir da segunda metade do século XX, novos corpos passam a contar suas narrativas a partir de suas particularidades e especificidades quebrando com o conceito de *universal* tradicionalmente aplicado à corporeidade hegemônica (masculina, branca, europeia, cis e heterossexual).

Semelhante empenho-demanda corporal deseja também chegar à literatura não apenas enquanto veículo de sua produção/execução, mas como categoria intrínseca de análise dos componentes literários: a personagem, em especial. As linguagens artísticas tentam, em meio a um cenário de caos e incontingências, mostrar “o que pode o corpo” (DELEUZE, 2002) ao gritar sem parar que já “não aguenta mais” (LAPOUJADE, 2002). A arte literária, a dança, o teatro, o cinema, a performance, o *happening*, a modificação corporal ou *body modification*... Tudo escapa à denominação em tempos de modernidade, modernidade tardia, pós-modernidade ou contemporaneidade: como nomear o que nem se estabiliza, posto que é sempre temporário?

Minha pesquisa também almeja perceber que marcas do *instante-já*, como lembra Clarice Lispector (1998) em seu *Água Viva*, cruzam os corpos aos quais a literatura de Tércia Montenegro joga luz. Eles são marcados pela liquidez de um tempo em que nada é seguro (BAUMAN, 2003) e são constituídos por despedaçamentos psicológicos, espaciais e sociais que se avermelham nas feridas vivas em suas peles. As personas fictícias também se dissociam

de seus territórios, rompendo as bordas do texto literário e saltando a outros contos e livros da autora num *parkour* literário. Saltam sem cessar as identidades tradicionais de um ser outrora moldado pelas certezas de uma razão científica, religiosa, amorosa, social etc.

Não há centro, não há verticalidade. A *descentração* do sujeito, sublinhada por Stuart Hall, marca a variabilidade identitária contemporânea. Entregues ao liberalismo social e econômico e à individualização cada vez mais cruel, não paramos de nos conectar com realidades informativas que muitas vezes se distinguem do senso de humanidade, pois frutos da globalização problematizada por Hall (2006; 2013). Tudo se espalha em tantos pedaços que se torna impossível agrupá-los ou mesmo encontrá-los. Courtine, agora na introdução do volume por ele organizado de *História do Corpo*, aponta os paradoxos e os contrastes da arqueologia corporal de nosso tempo. São eles:

a eliminação das distinções entre são e enfermo, corpo normal e corpo anormal, da relação entre a vida e a morte em uma sociedade medicalizada de ponta a ponta; o afrouxamento de coerções e disciplinas herdadas do passado, a legitimidade outorgada ao prazer e, ao mesmo tempo, a emergência de novas normas e de poderes novos, biológicos e também políticos; a saúde que agora se tornou um direito e a extrema violência de massa, o contato das epidermes na vida íntima e a saturação do espaço público pela frieza dos simulacros sexuais. (COURTINE, 2011, p. 11).

No cerne de tais paradigmas sociais em que o corpo é urgentemente chamado à regra e à transgressão, tudo segue em devir, em desejo, em pulsão. Sem esperança de algum futuro e sem elogio ao passado – embora a memória e o retorno doloroso à lembrança do vivido seja umas das tônicas desta dissertação – a personagem de Tércia, pertencente aos extremos de um tempo pulsante, não é preenchida sequer pela ideia da morte. Seu prazer aponta sempre para o Eu, que é sempre outro, pois “todas as sensações, percepções e representações interferem nas imagens de meu corpo, que é simultaneamente a possibilidade e a condição daquilo que experimento e de minhas maneiras de interpretar o que eu experimento.” (JEUDY, 2002, p. 20).

Recusando antigas e atuais binomias, o corpo passa a ser um artefato, um *alter ego* ou “simples suporte da pessoa” (LE BRETON, 2003, p.15) nas intervenções corporais como o *body building*, *piercings*, tatuagens, dentre outros elementos exóticos inclusive na arte de nosso tempo. É simultaneamente, para Yves Michaud, “o último ponto de ancoragem a que é possível apegar-se [...] para se apreender como sujeito, gerir-se, manipular-se, transformar-se, ultrapassar-se como pessoa ou indivíduo entre outro.” (2011, p.563-564). É preciso ouvir as vozes do corpo, ver suas imagens, cheirar seus perfumes e odores, medir sua temperatura. Buscarei comparar seus percursos e diálogos na literatura a fim de traçar não seu mapa, mas as sequências dos movimentos. Assim mesmo, em constante possibilidade de apagar-se, mesclar-se à terra, diluir-se num mundo quebradiço, como fotocópias do instante, que se esvai.

Nesse panorama, a palavra de Tércia Montenegro ao mesmo tempo constrói e corrói o corpo. Ela dá a ver, porque quase sempre está em falta consigo mesmo. Suscitando pela falta que a constitui, percebe tudo ao seu redor, como o corpo do conto “O vendedor de Judas”, do livro homônimo e de estreia da escritora: “após o *Ite missa est*, quando todos corriam de tochas acesas, o velho foi o único a ver, perto da Serra Branca, a minúscula figura do homem montado num cavalo marrom.” (MONTENEGRO, 1998, p. 29). Sob velocidade arcaica, preso aos passos vagarosos da memória, o aspecto trágico ganha a vista. Por meio dele, vê-se cruzar a cidade o vendedor de bonecos do apóstolo traidor de Cristo. Ele é metáfora da literatura de Tércia e centraliza, na sua forma e tema, esta dissertação em que o conto é o corpo que deflagra o mistério da palavra que se faz carne.

A venda de judas durante o período pascal é uma prática tipicamente cearense. Nos dias que antecedem à Semana Santa, os cruzamentos de Fortaleza e de cidades próximas se enchem de vendedores de bonecos feitos de pano e de outros materiais inflamáveis. Em bairros periféricos e nas cidades do interior, a prática fica a cargo de costureiras ou mesmo de tradicionais fazedores de judas. Tudo deve se assemelhar a um corpo humano: as roupas, os sapatos e mesmo o rosto, que costumeiramente é moldado ou recebe máscaras de políticos e outras figuras importantes quase sempre odiadas da cultura coletiva. Na tarde do sábado de aleluia, o boneco é amarrado em tábuas de madeiras, ficando sempre bem alto, à exposição e expectativa de todos. Às dezoito horas, hora do ângelus, uma chama de fogo é acesa no corpo fictício e a comunidade da rua ou bairro acompanha, com gritos, a queima daquele que simboliza o traidor do filho de Deus.

No conto que nomeia o livro de Tércia Montenegro, a cidade que almejava ver o corpo incendiar queima junto com ele, depois de ser enganada por um novo vendedor. A mentira comerciada promove a explosão. Nela não há mais Eu e Outro, não há heróis e bandidos, e não há salvação. Apenas o antigo artesão, que nem é tido pelo narrador como um artista, resiste. Seu olhar guarda a narrativa do caos. Ele é o rejeitado que contará e recontará a história do povo incendiado pelo desejo da modernidade. Muitas leituras da obra da escritora podem ser elaboradas apenas a partir desse conto, dessa venda de judas, desse corpo estético composto para acabar. Tento apresentá-las nas próximas páginas, como um ponto de contato no rizoma analítico que me propus a criar. A primeira delas está na própria composição física dos judas.

Os bonecos de lençóis ou de outra materialidade fictícia sempre em iminência de desaparecer são uma das grandes constantes da literatura de Tércia, como neste trecho de seu segundo livro: “o velho parece estar mais sereno, menos inquisitivo. Percebi que tem um rosto descansado e mole, como se fosse um lençol moldado numa face subjacente, um lenço branco

que tivesse pousado ali, preenchendo cavidades com delicadeza.” (MONTENEGRO, 2005, p.61). Ou em “Foi quando percebeu o engano. As formas humanas, femininas até, diminuíram com a distância, e de perto não passavam de alguns lençóis amontoados sobre a cadeira.” (MONTENEGRO, 1998, p. 54), ainda no livro de estreia.

Deleuze e Guattari teorizam sobre essas composições físicas, visíveis nas narrativas da autora: "Não se trata absolutamente de um corpo despedaçado, esfacelado, ou de órgãos sem corpos. [...] Existe, isto sim, distribuição das razões intensivas de órgãos, com seus artigos positivos indefinidos, no interior de um coletivo ou de uma multiplicidade" (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.32). O corpo de Judas é o corpo que finge, que falseia e até mente para que se cumpra a promessa e o mistério se faça. Traidores, o vendedor, a personagem bíblica e a contista se equiparam, fabricando o icinerável como potência estética, uma máquina de guerra apontada contra a ordem dos corpos já que “O Estado não para de produzir e reproduzir círculos ideais, mas é preciso uma máquina de guerra para fazer um redondo” (DELEUZE & GUATTARI, 2002, p. 34)

Outros símbolos dessa fragilidade reveladora aparecem nos contos de Tércia. As rosas é um dos principais deles, como no conto “Transparências” (LF) que mostra “um terreno esquecido, onde se cultivavam rosas. As flores se desfaziam ao menor contato – uma brisa era suficiente para dissipá-las, fragmentadas pelo chão úmido.” (MONTENEGRO, 2001, p. 28). A escrita de Tércia Montenegro é principalmente um convite a olhar o passageiro, a contemplar o temporário, metaforizado nas rosas. As flores, em sua beleza, também falseiam o cárcere, o peso dos dias e a dor. Elas partem no constante fogo acelerado que cruza imageticamente as narrativas, deixando ao leitor o “ensolarado incêndio das rosas” (MONTENEGRO, 2001, p.46). Tal como no conto “O vendedor de judas” (VJ), o que é estrangeiro esconde mistérios e foge a outra cidade, de tal forma que nos força a olhar o já conhecido e a tensionar juízos de valor.

É preciso reparar, ação cada vez mais rara num tempo de tantas luzes e poucos vagalumes, como diz George Didi-Huberman (2011). Para o autor, não morrem os pequenos seres de luzes ou, em Tércia Montenegro, as flores. O que morre a cada dia é a capacidade de apreciar, pois cada minúcia parece “estranha e inquietante, como se fosse feita de matéria sobrevivente – luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada – dos fantasmas. Fogos enfraquecidos ou almas errantes.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 14). É preciso reescrever no corpo essas sensibilidades e só assim torná-lo aberto à sua literariedade. Para tanto, os procedimentos estéticos de fragmentação atualizados nos contos de Tércia fazem dela um corpo em pulsante anatomia em análise.

1.2 Um corpo literário

Tércia Montenegro, que também é fotógrafa² e teve alguns de seus contos adaptados por grupos teatrais, marca em sua obra a presença constante de artistas, de mulheres narradoras e personagens, e de habitantes da fronteira zona urbana brasileira. A mescla das linguagens puxa o corpo da literatura isolado na torre e faz a escrita literária realocar sua autossuficiência, provocando a hibridação. Em nível de linguagem, a miscelânea entre vozes narrativas, temporalidades e espacialidades é signo de uma porosidade textual em que o corpo leitor se vê forçado a abrir-se à outridade do corpo-artista ou a um “desestabilizador de certezas que nos faz sentir vivos” (GREINER, 2005, p. 139). Essa é por si só uma literatura comparada da escritora cujo percurso artístico, em temporário rascunho, traço agora.

Tércia Montenegro Lemos é professora universitária do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará. Contista, cronista e romancista, tem uma larga produção literária que ganha uma crescente reverberação nacional e já fora do país. Nascida e criada em Fortaleza no Ceará, fez sua estreia, em 1998, com o livro de contos *O Vendedor de Judas* (Edições UFC - Coleção Alagadiço Novo; 5ª ed., Fundação Demócrito Rocha), obtendo vitória no prêmio Funarte (1997). A publicação foi selecionada pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) do Ministério da Educação (MEC) tornando-se um título recomendado pelo governo para o Ensino Fundamental II e segue adotado até hoje como livro paradidático em diversas instituições escolares.

Em 1999, pelo livro *Linha Férrea* (Lemos Editorial, 2001) ainda inédito, recebe a “Bolsa para Escritores Brasileiros com Obra em Fase de Conclusão”, da Biblioteca Nacional. A obra receberia em 2000, o Prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira, promovido pela Revista *Cult*, ganhando uma publicação no ano seguinte, ainda a única do livro. Em 2004, oito contos desse livro receberam encenação do grupo teatral cearense Cabauêba. *O resto de teu corpo no aquário* (Secult-Ce, 2005), terceiro livro de contos, recebeu o Prêmio de Incentivo à Publicação e Divulgação de Obra Inédita promovido pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará em 2014. O conto-título também foi encenado pelo grupo teatral Cabauêba.

O último livro de contos de Tércia é *O tempo em estado sólido* (Grua, 2012), que recebeu o prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura e o prêmio nacional Ideal Clube de

²Enquanto fotógrafa, a autora já participou de algumas exposições individuais e coletivas. Em 2009, recebeu o prêmio de uma viagem a Bienal de Veneza 2009, pela XV Unifor Plástica, salão de artes da Universidade de Fortaleza. Em 2017 a fotografia “Laila e Pierre”, homônima ao romance de estreia da escritora, pois nele inspirada, participou da Semana das Artes Visuais organizado pelo CLAV/IFCE e obteve o prêmio de primeiro lugar.

Literatura, ambos de 2010, tendo sido selecionado pela primeira temporada de originais da editora Grua, de São Paulo. Em 2013, esse livro foi finalista do Jabuti e do prêmio Portugal Telecom. Alguns dos contos dessa publicação foram traduzidos para línguas como o alemão em coletâneas de autoras brasileiras. A obra, que pela primeira vez não recebe o nome de um dos contos, anuncia tendências estilísticas e formais para a carreira de romancista iminente da autora. Tércia manteve, ao longo de três últimos anos, uma coluna no jornal O Povo, publicando textos quinzenais. Em 2012, cinquenta de suas crônicas foram reunidas no volume *Os espantos* (Edições Demócrito Rocha, 2012) e, em 2013, outras vinte e cinco deram origem à coletânea de crônicas de viagem, em ebook, *Meu destino exótico* (2013), disponível no site da Amazon.

A autora possui uma sólida participação em antologias de contos com destaque para *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Record, 2004), *Contos Cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira* (Geração Editorial, 2005), *Contos de agora* (Livro Falante, 2007), *Quartas Histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa* (Garamond, 2006), *Capitu mandou flores* (Geração Editorial, 2008), *Um rio de contos* (Ed. Tágide, de Portugal, 2009), *O conto brasileiro contemporâneo* (Ed. Laiovento, de Santiago de Compostela, 2011), *O cravo roxo do diabo – O conto fantástico no Ceará* (Editora do Caos, 2011) e *50 versões de amor e prazer – contos eróticos* (Geração Editorial, 2012). Sua bibliografia ainda conta com diversos livros infantis e juvenis, além de um ensaio biográfico *Oliveira Paiva* (Edições Demócrito Rocha, 2003) sobre o autor de D. Guidinha do Poço e o diário fictício *Rachel de Queiroz: um mundo por escrito* (Edições Demócrito Rocha, 2010) feito para o público juvenil.

Mais recentemente, Tércia publica o livro de crônicas em formato de verbete *Dicionário Amoroso de Fortaleza* (Editora Casarão do Verbo, 2014) e, no ano seguinte, torna público pela primeira vez um romance seu, depois de algumas tentativas denominadas pela artista como “exercício literário”, muito embora um dos textos, *O Lado Imóvel*, tenha sido vencedor do II Prêmio Nacional de Literatura do Ideal Clube (2010) como romance inédito. É, assim, com *Turismo para Cegos* (Companhia das Letras, 2015) que Tércia ganha maior divulgação e visibilidade. O livro recebe a Bolsa de Incentivo às Artes da Petrobras e é lançado pela Companhia das Letras em 2015. Eleito o melhor romance brasileiro do ano pela Fundação Biblioteca Nacional, através do prêmio Machado de Assis, a obra também foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura. Tércia agora escreve seu segundo romance.

Tércia é também blogueira, mantendo desde 2009 um canal de comunicação virtual intitulado *Livros e Bichos*, no qual discute assuntos que vão desde crônicas, registros discretos de seu cotidiano (viagens, leituras verbais e imagéticas, pedaços do cotidiano etc) e textos

teórico-críticos. Desde 2016, passou a ser colunista do jornal literário *Rascunho* de Curitiba, no qual, entre outros textos, encontra-se uma reflexão pertinente da autora sobre a escrita, o corpo e o mundo. Deste trecho nasce o subtítulo desta dissertação:

O uso do corpo, por sua plasticidade, já estabelece uma comunhão inevitável com as artes. [...] Para além de ser um suporte expressivo, o corpo tem a sua história: cicatrizes, pelos, texturas, formas vão construindo uma bioarquitetura, que nos diz — com um estranho tipo de silêncio — coisas que somos acostumados a evitar. [...] O corpo é essa escultura em movimento; uma **anatomia provisória** [grifo nosso] que interfere no mundo em determinados instantes e com uma carga específica de intencionalidade. (MONTENEGRO, 2016, *online*).

O conto, o corpo, o homem, o fragmento: como falar por inteiro do que já nasce em pedaços? Esse nó górdio nasce das páginas da obra ficcional e crítica da autora e cresce nas que compõe o corpo desta dissertação, desnudando-se sem deixar-se ver plenamente. Aliás, tudo nesta anatomia provisória, nas palavras de Tércia, é móvel. Os corpos dançam, pululam, cortam, gritam, performam, dentro da literatura. A corporeidade é ainda um ponto cego? A autora alterna a elisão dos sentidos para potencializar os sujeitos que escreve e os que as leem. A cegueira, as dificuldade motoras e demais patologias tornam-se criativas, num caminho oposto às deficiências morais do mundo atual, imerso numa contracorrente de ódio ao que é distinto.

O controle dos corpos se acirra em ritmos crescentes, num desejo de fazer ecoar o *estranho tipo de silêncio* gritado por Tércia Montenegro. O que andam a gritar seus personagens? Quem são eles? Que histórias – mais que estruturas físicas - têm a me contar? No conto “Um jogo furtivo” (RTCA), a narradora tece, a partir de sua imersão psicológica numa das protagonistas, uma teoria do corpo:

Espantou-se, com aquela notícia – morrer, tão jovem e bela? Morrer, mesmo que o marido não a quisesse mais, a não ser em noites esquecidas? Era uma criança a quem se dizia que não existem fadas nem duendes, o mundo não passa dessa fumaça corrosiva que um dia será levada pelo vento. Ivanise sufocou de tanta sabedoria, compreendendo agora que cremes e esmaltes não curam o corpo; apenas conseguindo pintá-lo por fora, em camadas artificiais. Mas era preciso pintar por dentro, sim, curar o organismo nas suas mais íntimas debilidades. (MONTENEGRO, 2005, p. 92 e 93)

Consertar-se por dentro, como diz a citação, é a única saída porque o *fora*, se tiver de existir, mais se colide e se interioriza, exigindo também um entendimento polimorfo. Uma chuva de estilhaços orgânicos, não limitados às narrativas de violência física ou moral, abunda em Tércia. O que ele querem dizer? Os fragmentos transbordam no lirismo que perpassa elementos cotidianos e mergulhos internos das personagens, sem um necessário fluxo de consciência. Há que se curar: manter-se de rosto limpo diante de uma realidade que mostra suas

sombras e atormenta, tal os fantasmas da autora. Sua literatura até toca o fantástico, mas jamais tira o pé do real. É necessário pensar o engajamento do corpo como engajamento no tempo.

A escolha por um texto de autoria feminina, cearense, e vinculada à universidade que também baseia esta pesquisa, não almeja dar ênfase a questões de ordens biográficas e ou panfletárias, muitas vezes relacionadas ao fato literário daqueles que se aventuram pelos desafios e interditos do corpo. Ainda que esses desafios pareçam estar no cerne da produção atual, ao se fazerem os “principais deslocamentos efetivados dentro e nas cercanias dessa produção – realizados por mulheres, negros, pores, agentes periféricos do campo literário” (DALCASTAGNÈ, 2017, *online*). Quero me amalgamar a Amos Oz ao teorizar sobre a busca de uma *essência* – ainda que marginal – do conto, na relação entre obra e autor. Para o escritor, é “muito melhor procurar não no terreno que fica entre o escritor e sua obra, mas justamente no terreno que fica entre o texto e seu leitor.” (OZ, 2005, p.45).

Ainda assim, compreendemos e lutamos pela reverberação da voz feminina, tão silenciada em toda a história do corpo da humanidade. Ela entrecruza os capítulos e as entrelinhas de Tércia e de outras donas da palavra que subvertem silenciamentos históricos, apontados por inúmeras intelectualidades. Entre elas, Michelle Perrot, autora de *As mulheres ou os silêncios da história* da qual que se lê no capítulo “Corpos subjugados”:

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são o objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. [...] O corpo das mulheres não lhes pertence. Na família, ele pertence a seu marido que deve “possuí-lo” com sua potência viril. Mais tarde, a seus filhos que as absorvem inteiramente. Na sociedade, ela pertence ao Senhor. As mulheres escravas eram penetráveis ao seu bel-prazer. (PERROT, 2005, p.445).

Agora detentoras deste centro de toda relação de poder e não mais completamente submissas, como descreve a teórica, mulheres de todos os perfis são criadas por Tércia Montenegro. Deficientes físicas, solitárias, desvalidas, violentadas e suicidas corporificam um antiorganismo, uma eliminação da morfologia tradicional que se bifurca em dois – ou mais - caminhos interpretativos. Num deles, estaria o abandono do corpo associado à natural fragilidade e à condição mortal da matéria humana e, assim, ratificando a busca pela perfeição e pela retificação com a biociência. Noutro, a ênfase na descontinuidade quase fisiológica se dispõe a potencializar a fragmentação como propulsão de vida frente à decomposição iminente. Decidir é racionalizar o corpo: ser alma, mas queremos, sim, ser potência e não vazio.

Meu percurso terá como uma de seus principais proposições estéticas a de *corpo sem órgãos* traçado por Antonin Artaud e recuperado por Deleuze e Guattari ao cartografar um

corpo que despreza a ideia de organismos, ordem sistemática ou lei vertical que dê orientação aos órgãos e sistemas. Em seu lugar, a desarticulação, o nomadismo, a sempre imanência de significado sem significante, sem apriorismo e sem essência. Em que medida será esse o corpo contemporâneo? E o corpo em Tércia? E o desta pesquisa? De toda forma, almejo “abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limites, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações [...]” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p. 25).

Nos contos de Tércia Montenegro, as palavras têm texturas de uma linguagem direta com riqueza de descrições, sobretudo físicas e apontam uma demanda de realidade atual ressaltada pelos críticos da ficção brasileira contemporânea. Enxergamos a sombra do tempo e descobrimos, por nossa condição de marginalidade e, portanto, de diferença, seus dilemas. O extemporâneo mostra em “pleno rosto o feixe da treva que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.23), mantendo dúvidas sobre dúvidas de um corpo à frente das imagens. Elas se revelam foscas com materialidade e significações em intensidades contínuas junto a limites fronteiriços.

A tradição da narrativa urbana ocupa posição central na literatura brasileira principalmente após a década de 60 e segue hoje com a inserção de características como o descentramento dos sujeitos literários, novas perspectivas narrativas advindas principalmente da técnica do cinema e uma política do corpo em comunhão com a necessidade de indefinir realidade e fantasia, experiência individual e coletiva, mito ou verdade. Insatisfeitos com as materialidades tradicionais, os dedos moldam novos percursos; as pernas, novos tatos; os olhos, uma nova voz. Tudo está em prol do mapeamento de avessos num processo de descontinuidade até o fluxo. Em que aspectos estilísticos e formais, Tércia Montenegro é uma escritora cuja obra se assemelha com a que se quer própria de seu tempo, e em que aspectos não?

Como objeto de pesquisa, foram eleitos os quatro livros de contos publicados pela escritora com o acréscimo de seis participações suas em coletâneas como a *50 versões de amor e prazer* e *Algumas narrativas*. Em *O Vendedor de Judas*, livro de estreia, a autora inicia seu panorama de gentes com Irmã Querubina de “O tapete vermelho” cujo cenário sacro-espiritual em vias de profanação se repete em “Vitorina”, “O Franciscano” e mesmo em “Réquiem”. As muitas marginalidades seguem descritas com os sistemas carcerários, espaço de absoluta recorrência nas obras desde “A espera” e “Guerreiros” e no modo operacional de docilização dos corpos de colégios e universidades visto em “O Mestre” e “A inspetora”. O conflito entre a tradição e a modernidade, sempre incendiário, é o tema de “Carnaval de Antigamente”, “Morte às escondidas”, “O sobrevivente” e o no conto-título da publicação.

Em *Linha Férrea*, a diversidade temática permanece numa viagem por três terminais: Estação da memória, com o conflito pai-filho do conto-título e o entre compadres de “Quatro horas e meia”; as descrições-narrativas de “Pássaro” e “Meio-dia de verão”, e as memórias corpóreas de “Transparências”. Na estação do mistério, estacionam os trens da morte em reverberação iminente em “A bailarina”; os corpos indóceis e punidos de “Estrangeiros” e a presença do fantástico em “A procissão”. Por fim, a estação do silêncio leva às prisões de “As detentas” e “Amortalhadas”, à potência da velhice em “A roseira” e às narrativas metafóricas “Historinha” e “O trem”. A obra, de contos curtos e de frases diminutas, semelhando alguns textos a poemas, mostra a lapidação da escrita da autora, dizendo muito em pouco e abrindo os sentidos ao possível, aos vestígios do não-dito, às brumas dos corpos.

Quase um *thriller* policial em que o corpo é centralizado desde o título, *O resto de teu corpo no aquário* leva a corporeidade aos extremos em dois blocos “O corpo” e “A água”. Temas como violência infantil em “DT” e “As casas de André”; violência contra a mulher em “Cafarnaum” e “Profundidade”; a maternidade disfórica no denso conto que dá título da obra, em “As estrelas” e em “A rosa da canção”. Tais histórias forma, com as demais tramas, um livro cujo plano de fundo é a visceralidade humana em suas múltiplas vertentes.

Focado nas relações interpessoais, *O tempo em estado sólido* faz e desfaz os fios do desejo e seus desencontros, *a la* Milan Kundera, com personagens que atravessam as narrativas como líquidos irreprimíveis ou partículas volantes. Tal é o caso de Larissa de “Asa Norte, caminho do céu”, “Pleno trânsito” e “Cada movimento seu”, dentre mais algumas personagens. Outras histórias se encerram dentro de um mesmo conto como em “Carceragem”, “O lado imóvel” e “As paisagens”. Destaca-se, na obra, “Semelhante ao mar”, trama de ricos e poéticos enredos do corpo em reminiscência de Lídia narrativa. O conto foi traduzido ao alemão e reconhecida internacionalmente numa coletânea de literatura brasileira.

Uma apresentação em termos de Tércia Montenegro, contudo, nunca se consolida dado à efemeridade dos perfis construídos pela autora, num jogo constante entre ser e parecer em que o que aparenta quase nada acaba sendo o que verdadeiramente é. Assim, a dicção direta da autora surpreende com redemoinhos dramáticos que subjazem como “cometas de fogo, que pareciam aquecer debaixo da pele” (MONTENEGRO, 2001, p.14). Num movimento que vai da arcaica ideia de identidade para a de identificações momentâneas, o conflito dos contos se dá pela tentativa de liberdade frente à impossibilidade de constâncias. Aprender o efêmero é desejo, ficção e, assim, matéria de literatura.

A leitura do texto literário fez surgir a mim cinco subtemas prévios que agrupariam recorrências em Tércia: *erotismo, espaço, tempo, gênero e morte*. Seriam essas categorias

simultaneamente deflagradas e deflagrantes da fragmentação física dos corpos nos livros, pois, como diz Denise Bernuzzi de Sant’Anna: “Falar do corpo é abordar o que se passa, ao mesmo tempo, fora dele. Mas o inverso também é válido.” (1995, p. 17) Como tais frestas do prisma corpóreo se apresentam nas obras literárias? Que relações de tensão se estabelecem entre eles por meio da corporeidade? Seriam elas linhas direcionais dos incessantes movimentos desses fantoches literários? Há fragmentação na forma? E na linguagem?

Não há corpo sem Eros, não há Eros sem corpo. Libido, pulsão, desejo... amor? Que buscam empreendem as mulheres e homens da autora? E o travestido do conto “Dois em um”? A relação do erótico e do sagrado, a transgressão, a solidão e o que se deixa afetar pelo Outro percorre os contos de temas diversos da escritora e principalmente os de caráter voltado diretamente ao erotismo. O desejo é alvo de nossa empreitada literária no capítulo *Púbis*, por meio de Bataille (2003) e Freud (2013), por exemplo.

No capítulo *Pés*, será pensada a relação entre os corpos e cidade, compondo assim um “espaço” e não um “lugar” como fala De Certeau (2000, p.202). Que demarcações geográficas se mostram na obra de Tércia Montenegro? São mais regionais ou cosmopolitas? Que movências seus corpos executam? Para dar voz às viagens, fugas, encarceramentos e outras topografias, tenho forte influência de Foucault (2013), Hall (2013), dentre outros.

As relações corpo-tempo num presente de confluência de substanciais passados quase sempre irreparáveis e fluxos de um futuro, tempo perdido que nada pode dizer, posto que mistério, são alvo do capítulo *Mãos*. Nele, investiga-se que espécie de solidez pode ser almejada por quaisquer temporalidades quando cada vez mais se agiganta uma era de velocidade. Dentre os autores que aqui desmancham os ponteiros temporais em luta contra e com o fugaz estão Ricoeur (2010) e Bergson (1993).

O corpo é também seu gênero, não um só e não a priori, mas uma multidão constitutiva. O feminino, ou melhor, os femininos massacrados, ansiosos pela liberdade, aptos à fala mas, da mesma forma, violentos estão presente nos contos. A maternidade, instituição máxima do feminino, é corroborada ou rechaçada? De tal forma, o masculino, massacrante e em pranto por uma dor que o enfraquece e esvazia serão alvo de análise, no capítulo *Pele* à luz de Beauvoir (2009), Butler (2003), Preciado (2014), entre outras teóricas e teóricos.

A corporeidade humana é a vida da morte, sua respiração no escuro. O último movimento da corporeidade é a finitude, mas o fim, em Tércia Montenegro, sofre matizes. Os fantasmas, os cadáveres e as memórias da decrepitude nos contos são discutidos na seção *Coração*, a partir principalmente de Bataille (2003) e Morin (1988). Diante da mortificação, que outros estados são despertados no e pelos vivos? Provoca catarses, repúdios, revoltas ou

mesmo desejos? Tomado pelo imaterial, o corpo suplanta o tangível e guarda abstrações. Ele é fantasia, memória, desejo, mas nunca chega a ser alma.

Meu texto se conflui entre seções corpóreas que ensaiam uma organização difusa e comunicante baseada em cada um dos cinco subtemas listados. As abordagens surgem dos corpos dos contos, em conceituações que se alastram, abrindo veredas de um mesmo chão ficcional. O anseio pela liberdade em sociedade, os impulsos ao gozo e a tentativa de captura de um ao redor efêmero fazem dos contos de Tércia Montenegro esta anatomia estético-humanística. Daremos o grito de passagem a toda uma procissão de membros, órgãos, troncos e consciências em devir. Eles são anagramas de um corpo erótico (BARTHES, 1987). Como se afeta por eles quem lê, na ânsia de reconstituir a voz (ZUMTHOR, 2007) dos sentidos, composta e compositora de narrativas?

Nos membros, na pele e no rosto estão memórias e as volições num equilíbrio amorfo entre o que passa e o devir. O corpo se equilibra entre a “sabedoria do provisório” (MONTENEGRO, 2001, p. 46) e a solidez da criação (a artística, em especial). A escrita da autora pode, também por fim, ser teorizada pelo devaneio poético da personagem da narrativa. Ela seria uma “linguagem de lençóis que encobrem penhascos inversos. Deitarei em fingido adormecer sobre esse leito instável, numa viagem primeiro lenta, depois precipitada, na direção de onde o vento corre.” (MONTENEGRO, 2012a, p.90). As palavras dessa literatura de fingimentos e espantos soam como música no aquário, no rio, nas águas em que, ao tentar perder o corpo, ouvimos “Não o seu barulho, o físico murmúrio vibrando em espasmos; mas o ritmo que há sob as águas, um monossílabo de caverna, um eco prolongado. O som sustenta o corpo que boia, aquece-o em massagens líquidas e aéreas.” (MONTENEGRO, 2012a, p.90).

A escrita artística é registro do que se apresenta em resquícios, é performance de um falseamento traidor e confirma, mais uma vez, a venda de judas por Tércia. Estando “Só a cabeça de fora; o resto, lençol branco que se esfarela.” (MONTENEGRO, 2001, p.63), o corpo em Tércia Montenegro, vê-se em todos os tópicos desta dissertação, desmonta-se e segue com suas partes deslocadas para ser apreciado. Na liquidez está o som de sua alegria, o peso de suas asas. Como o véu que se rasga na morte de Cristo, a verdade do mistério se despem nas narrativas, semelhante a esta cena de “A longa espera” (VJ): “As formas humanas, femininas até, diminuíram com a distância, e de perto não passavam de alguns lençóis amontoados sobre a cadeira” (MONTENEGRO, 2005, p.54).

Coronel Ananias, símbolo do poder e da memória, perde sua corporeidade ao longo do conto em que a esposa, outrora apagada, vira presença fantasmagórica. O corpo não suporta a dureza da fragmentação e a única alternativa passa a ser aceitá-lo, assim como o narrador de

“Uma história secreta” (RTCA) que, em meio a seus devaneios memorialísticos e confissões caladas, teoriza sobre a questão da corporeidade e é uma espécie de síntese da leitura que aqui se busca elaborar da literatura de Tércia Montenegro:

Chega-se a uma certa idade, e o melhor é aceitar o corpo com que se vai morrer. Serei isto até quando durar: uma forma arredondada de barril, uma massa cheia e marcada pelas sucessivas pregas no abdome, culotes na cintura, peitos maiores que os das meninas de doze anos. Ismália, tu também dificilmente mudarás; talvez algumas rugas te sejam acrescidas, finos riscos ao lado dos olhos e no pescoço. Mas permanecerás com esta postura reta, sentada com os músculos rígidos da perna direita dobrada sobre a outra. Tomas uma água mineral; daqui a pouco dirás que é tempo de voltarmos. Concordo, mas enquanto o sol não se põe num borão vermelho e laranja, refletido nas lentes de espelho negro dos teus óculos, deixa que te fale mais um pouco. (MONTENEGRO, 2005, p. 24)

No trecho, destaca-se o erotismo dos corpos a buscar na alteridade alguma pulsão de vida, também uma espécie de falta identificada em si mesmo, mas não deixa de cotejar uma potência criativa nesta aparente aceitação identitária. O humano quer ser rígido – e esta é talvez uma das maiores teses verificáveis no que a autora escreve – entretanto não pode se enrijecer diante dos fatos cruéis da existência entre eles sua tragicidade irrefreável. A leveza que não se mantém é sobretudo contundente para os corpos femininos criados por Tércia Montenegro. A escritora toma para si a palavra revendo posições clássicas sobre o ideal feminino, tal como é debatido por Michelle Perrot:

O Verbo é o apágio dos que exercem o poder. Ele é o poder. Ele vem de Deus. Ele faz o homem. As mulheres estão excluídas do poder, político e religiosa. No Paraíso, Eva perverteu definitivamente a palavra das mulheres. O cristianismo as admite na fé e na prece, mas no silêncio do arrependimento. [...] A palavra pública das mulheres na Igreja está ligada, desde então, à subversão e até mesmo à heresia. (PERROT, 2005, p. 318)

Apesar de potente na enunciação, só no corpo leitor o corpo ficcional criado por Tércia ganha vida: um *ménage a trois* literário. Pelas próximas páginas, será possível enxergar, penetrar, mastigar, cheirar, sentir, mas, cuidado, “a sensação é uma mestra em deformações, um agente de deformações do corpo” (DELEUZE, 2007, p.42), assim que é preciso – ao contrário do dito popular - colocar o corpo dentro, jogar com a solidão. *Corpo de conto* é um convite a ser vírus, a ser pathos e(m) logos, a ser carne e osso. Esta dissecação em capítulos quer fomentar a leitura da autora e sua fragmentação, caco especular de mim, de você, de tércia, da literatura, do programa de pós-graduação em letras, da universidade federal do ceará e de tudo o que parece durar, mas que é apenas provisório.

2 PÚBIS: PULSÕES DE VIDA EM GESTOS DE BUSCA

“Quero apenas que me desejem, quero me sentir viva pelos olhares, pois amo você simplesmente, para que dure o bastante, para que saiba que a verdade está sempre muito além do que se pensava entender.”
(Tércia Montenegro, *O tempo em estado sólido*, 2012, p. 59).

2.1 A palavra de Eros

Sua corporeidade é divina, sua filiação é mista, sua idade incerta, mas sabe-se que é sempre criança. Seu poder é incontinenti, seu rosto não pode ser visto - a verdade é sempre enigma -, carrega asas e flechas, e é a junção de complementos não necessariamente opostos mas, por certo, disjuntos. Não pode ter quaisquer coisas, não pode possuir porque apenas é, sobrevivendo na falta e na busca. Nem belo nem bom, seu corpo é de um deus. É o mais poderoso, um dáimon, criatura alada entre os mortais e o Olimpo. Forma fissuras abertas a voo livre, ao mesmo tempo criança e ardor insuflado. É o vestígio de desejo dos seres cortados em dois e se torna mito que dá à luz no belo um conceito de si à humanidade: palavra que pulsa.

O filho de Poros - personificação dos recursos e meios - e de Pênia - da penúria e da pobreza; ou de Afrodite e Ares, amor e guerra; ou ainda o filho de Zeus, Eros é a infância dos homens e a dos deuses também. Inimigo da razão e da ordem, ele é culpado, sem culpa, pelo aparente apagamento de mais de dois mil anos forjado ao corpo. Mas é também asas para os prisioneiros de retrógradas verdades. Eros é o alicerce alado desta dissertação que agora dissecou *Púbis*, o eixo desejante e desejado dos corpos de Tércia Montenegro. Interessa sentir como a libido perpassa a obra da autora. Provoca entrega, reversão, suspensão? Em que medidas é ou se tornará consciente para as personagens em suas tramas? De que maneira se dá em linguagem? Refinada, implícita, bizarra, chula? Que tipo de pulsão move os corpos dos contos?

Por pulsão, remeto-me ao termo freudiano para o estímulo psíquico que “jamais atua como uma força momentânea de impacto, mas sempre como uma força constante. Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é eficaz contra ela” (FREUD, 2013, p.19). Pulsão seria, assim, sinônimo de *necessidade*, tendo como mecanismo de suspensão temporária a *satisfação*. Mas isso é apenas um conceito e este é um texto sobre o que não tem forma, nem terá. A ciência do corpo é poder não pensar, tirar a roupa da mente e estar

nu. É pensar junto ao sociólogo Anthony Giddens, em seu *A transformação da identidade* que “Uma re-sexualização do corpo, juntamente com uma renovação do significado original do erotismo, que está ligado à apreciação estética, torna-se uma exigência para uma mudança revolucionária futura.” (1993, p. 184).

O voo de Eros é um voo de evidente corporeidade, ágil e difuso como um princípio de prazer. Abre nos corpos uma grande ferida que, assim como seu algoz, não se sabe localizar. Coração? Falo? Vagina? Tal como o mundo sensível, do desejo não se pode abarcar suas significâncias de forma integral ou positiva, especialmente em se tratando de produtos artísticos. O erotismo exige que o leitor se entregue ao corpo textual em suas construções temáticas, seu vocabulário, sua sintaxe a fim de que, também como um corpo sem órgãos (DELEUZE E GUATTARI, 2012), a libido seja cercada sem jamais ser presa, como na proposta de aqui fazê-la tema para a análise comparatista dos contos de Tércia Montenegro. Viver o Eros por meio do código literário é não ter pretensões de lançar luz a sua face, nominalizá-lo plenamente ou remediar a falta enquanto método científico. Não ser Psiquê, a amante curiosa, sem, no entanto, fugir de seu amo. É obrigatório encantar o deus menino e ascender com ele, parindo a volúpia.

A corporeidade enquanto linguagem torna-se matéria de investigação, não de biografismos, mas enquanto “sexualidade transfigurada: metáfora” como diz Octavio Paz (1994, p.12). A escrita do erotismo é corpo e imaginação, linguagem da linguagem. Estão arte e desejo unidos pelo mesmo objetivo: o prazer como fim em si mesmo. Nosso encontro começa nas preliminares, sobe por áreas mais sensíveis e erógenas, constrói um texto com dedos e mãos em muitos gemidos de percepções... Minhas respostas surgem ao pé do ouvido: sussurros imprevistos, silêncios maliciosos e prévias entre as quatro paredes do texto, subindo nelas. Ao fim de cada conto, um pequeno orgasmo, uma grande pulsação e a morte temporária.

O que é uma literatura erótica? Quando tudo anseia, treme e geme, a escrita que rompe o interdito provoca a palavra do corpo linguisticamente, liberta a libido e irrompe no caráter múltiplo de suas manifestações. Ela está presente nas narrativas em que, embora não seja tema principal, é mote para as buscas das personagens, seus conflitos internos e demais dramas com o mundo ao redor. Nos contos de Tércia Montenegro não é diferente. O prazer está neles em codificações estéticas, sociais e políticas. Os elementos centrais e periféricos à pulsão modificam o corpo do humano ao entrarem em contato com o de Eros. O que a contemporaneidade agrega a essas construções em relação ao frêmito erótico? E o que rompe?

A literatura, gozo de fruição e de crítica, flerta com o corpo leitor, cruza os tempos, funda gerações e excita o contemporâneo. O corpo erótico na ficção é uma profusão e traz em si a pulsão que é a parte obscura porém luminescente de nós mesmos, segundo Elisabeth

Roudinesco (2008). Rinaldo de Fernandes, organizador de uma coleção de textos eróticos na qual Tércia Montenegro parece, aponta vertentes em nossa atual narrativa breve em ensaio sobre o conto brasileiro do século 21:

- 1) a vertente da violência ou brutalidade no espaço público e urbano;
 - 2) a vertente das relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões e não raro em situações também de extrema violência, física ou psicológica;
 - 3) a vertente das narrativas fantásticas [...]
 - 4) a vertente dos relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista;
 - 5) a vertente das obras metaficcionalis ou de inspiração pós-moderna.
- (FERNANDES, 2012, p.347)

Após a leitura e publicação da coletânea erótica que organizou, o autor diz que é possível inserir o erotismo como sendo uma tendência de nossa produção atual em contos. Entre autoras que vão desde a geração dos anos 70 até a chamada geração 00, Tércia passa a experimentar do tema ao longo da carreira, com inserções do fato sexual em alguns de seus livros, tornando-se marcante a partir de *O resto de teu corpo no aquário*, analisado na próxima seção. Minha investigação começa pelos textos da escritora em que o erotismo aparece menos explícito sem deixar de estar nos corpos e neste capítulo voltado às artimanhas de Eros.

No primeiro de seus livros, *O vendedor de Judas*, a pulsão aparece no conto “A espera”, com a revista maliciosa dos guardas penitenciários ao corpo da protagonista em visita ao pai encarcerado; no desejo doentio, configurando-se como um assédio, pois não recíproco ou se quer autorizado, do personagem masculino em direção ao feminino em “Condenação”; no abismo da libido rumo a um destino fatal em “A longa espera” e nos contos em que o Eros transgride no humano a ideia do sagrado ou de outro mecanismo superior de controle dos corpos. No livro *Linha férrea*, destacam-se pelo erotismo além de “Os dois”, os contos “Estrangeiros” com as apenas citadas “orgias festejadas ao sol-pôr” (MONTENEGRO, 2001, p.33) e o corpo das mulheres entregues aos homens recém-chegados à pequena cidade.

Em “A bailarina” (LF), temos a paixão desmedida da aluna de balé pelo professor. Desprezada, ela passar a viver no *foyer* do Teatro e, após certa noite, é seu corpo que está enforcado numa das traves, descrito como aquele que “ficou só a carcaça” (MONTENEGRO, 2001, p.40). O elo entre pulsão de vida e morte na literatura da autora já aqui se estabelece e nela repercutirá como um fantasma. Também a relação entre a libido e a violência de gênero se expressa em “Amortalhadas” (LF) nas intenções eróticas subjacentes à ajuda do guarda penitenciário à narradora, um auxílio que começa com biscoitos e termina com “aquele negócio de bicho faminto, que os homens têm por mulher.” (MONTENEGRO, 2001, p.55).

Uma relação de desejo homoafetivo se desenha em “A alma e o peso” de *O tempo*

em estado sólido, porém sem êxito. Leila, personagem cujo corpo “perdia o fôlego. Parecia estar sempre prestes a desmaiar quando falava” (MONTENEGRO, 2012a, p.16), vai do encantamento à paixão obsessiva pela personagem que narra. Ela chega a comunicar que sonhou com uma viagem entre as duas e o namorado da narradora, numa “sugestão de que ela aceitaria participar de um *ménage à trois*, relação aberta ou qualquer coisa que se denomine assim, nestes tempos de soltura.” (MONTENEGRO, 2012a, p.21).

O livro traz ainda o desejo e a fuga de uma menina com um artista de rua em “O mágico” (OTES); a suposta provocação sensual que a babá negra exerce sobre o turista Max, seguido do ciúme, raiva e espécie de vingança (in)consciente em “Serpentina” (OTES); e a prostituição, a nudez e o abandono da solidão na protagonista de “O que reluz e arde no ar” (OTES) no qual se lê:

A entrega de sempre. Depois andará nua pelo apartamento, não mais envergonhada da própria nudez. Ela, que se achava tão feia de corpo, desengonçada. Acabou de expor outra feiura, a pior, de alma. Porque não se tratava apenas de doar a carne, abrir os músculos – eles penetravam em qualquer coisa mais profunda. Conseguiram abalar sua postura, os braços estirados como gatos pela cama; as pernas que diziam ser delgadas. É como tudo começa: uma brincadeira. Ele lhe aperta os dedos de unhas roídas, feito segurasse um ramallete de rosas. Gravetos, aqueles dedos tão finos. Aliás, ela era toda magra, quebradiça, de uma fragilidade etérea. (MONTENEGRO, 2012a, p. 47-48)

Curto como um conto, o desejo aí é agravado pela liquidez contemporânea, desfaz-se entre os parágrafos de uma mesma página, deixando aos desejosos a eterna necessidade, o vácuo nunca saciado, os abismos subjetivos grifados pela potência do corpo. Eros, como no trecho acima, revela-nos paradoxalmente o que temos de mais profundo, ainda que em seu caráter fronteiro. Os quadros da narrativa expõem o corpo fragmentário da personagem numa linguagem direta que deixa no ar o rastro da escolha minuciosa das palavras. Os períodos curtos formam imagens fortes como os *Gravetos, aqueles dedos tão finos*, mas que deixam ver *qualquer coisa mais profunda*, presentes na citação acima.

A escrita brinca com o leitor a partir de construções linguísticas palpáveis tornando exposto sensorialmente a personagem que se mostra nua. Segundo Henri-Pierre Jeudy, a nudez é “o momento em que o corpo, na visão e no ato de ser visto, faz desaparecer a distinção sujeito/objeto. O desnudar é o momento atemporal da soberania do desejo na epifania das imagens corporais.” (2002, p.71), O estado de calamidade, dor e desamparo emocional da personagem une, no trecho, os membros físicos da mulher que será reencontrada no último conto do livro numa espécie de tentativa de libertação. Seu impulso vital revela um corpo ao mesmo tempo vigoroso e quebradiço, numa imanência de fim, pois “Pôr “a nu” é como pôr “à morte” o desejo.” (JEUDY, 2002, p. 71).

Quem sabe este não seja o encargo-mor do corpo na contemporaneidade: tirá-lo de suas grades? Como Eros pode libertar se nos prende ao desejo? Terá, nesse impasse, a literatura chaves para o cativo? A arte está a serviço de dizer o proibido, ainda que sem a necessária intenção de lecionar sobre o sexo ou sobre o que mais puder ou almejar dizer. Ela traz em si imagens acerca de uma sexualidade cada vez menos coadunada a uma realidade ocidental em que, segundo Michel Foucault, “não se ensina a fazer amor, a obter o prazer, a dar prazer aos outros, a maximizar, a intensificar seu próprio prazer pelo prazer dos outros. [...] não há discurso ou iniciação outra a essa arte erótica senão a clandestina e puramente interindividual.” (2012, p.60). A palavra do filósofo já é clássica a respeito das espirais constantes de poder e prazer nas relações sociais de tabu e de ruptura, quando, em seu *A história da sexualidade*, ele afirma:

O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar. O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer *não* a todas as sexualidades errantes ou improdutivas mas, na realidade, funciona como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. (FOUCAULT, 2010, p.52-53).

Cabe ao corpo, como afirma Foucault, jogar entre trincheiras e travestir-se, por exemplo, pela palavra. Longe do sexo biologicamente autorizado pela tradição do mundo ocidental, com finalidade exclusivamente reprodutiva e mascarado por palavras como *amor* e *amor romântico*, a literatura expõe as chagas que não se fecham, mas tem na pulsão seu sangue e pus. Eros e Tânatos, impulso de construção e destruição, de vida e morte, são perda e completude como os seres andróginos partidos ao meio no mito de Aristófanes (PLATÃO, 2010). A transcendência nasce de nossa interioridade, do corpo de miséria transformado em corpo de glória, e se mantém fronteira aos binarismos de sublime e abjeto, erotismo e pornografia, sagrado e profano, etc.

Em “Os fetiches”, narrativa publicada na coletânea *Algumas vozes: narrativas contemporâneas*, Tércia inter-relaciona dois jogos de desejo: o de um casal de conhecidos próximos, seus personagens, aos de Raissa Mikháilovna e a personagem que narra o conto “Guy de Maupassant” de Isaac Babel. A literatura serve, aqui, de ponte para a libido, e desperta os fetiches, pois é um deles. O conto de Tércia se inicia com o encontro das personagens num motel onde começam as retrospectivas da sedução entre os dois, em grande parte sob a visão da mulher: o primeiro olhar à mão do homem que, ao roçar a calça, já era como se ele a tocasse.

Os encontros seguintes em eventos profissionais criaram abraços. Cada um deles dava “uma sensação de mergulhar num tanque cheio de enguias. Mas então na água haveria a

frieza do choque na experiência do abraço, ao contrário, o tremor trazia aquecimento.” (MONTENEGRO, 2017a, p. 160). Depois, a coincidência de estarem lendo juntos o mesmo texto, o conto de Babel, no qual sublinhavam trechos e ela se projetava em cenas, num fetiche estético. Do corpo ao livro e do livro ao corpo, a personagem desenha verbalmente seu objeto de desejo nas palavras de latente poesia do narrador:

Então, à custa de se sentir opaca, ela fantasiava com vontade. Via-se, por exemplo, numa leitura de quiromancia particular: o corpo dele disponível e ela detendo-se ali, naquelas extremidades de exploração que todos podiam ver ou apertar, em cumprimentos distraídos.

Começava pelas unhas, que eram como fragmentos de conchas, restos de mar na ponta dos dedos. E depois, os nós dos dedos: anéis no tronco de uma planta, os cinco ramos dessa copa aberta. Cada falange com suas dobras, a costura visível exposta nos interstícios. Os tendões sobressaindo como o mecanismo de um piano, se o indicador ou a anular se levantam. E os poros criando desenhos de colmeia, losangos ínfimos a se transformar em estrelas, triângulos, riscos violentos mais perto da curva que antecede a palma [...] Mas ela queria conhecer as suas linhas, a letra eme sugerida, ou serão duas jangadas que se emparelham? E ele respondia que jangadas carregava ela. Em suas mãos havia dois picos de uma cordilheira. Nessa altura, ela sorria dentro da cena construída: “Quero chegar aqui” – apontava – “neste alto”. “Já estás lá” – ele dizia – “Não vês? Já estás”. (MONTENEGRO, 2017a, p. 161-162)

Tércia cria no trecho uma obra visual transcodificada em frases. A escritora carrega seu estilo, como acima e em todo o resto do conto, de uma maior complexidade vocabular, temporal e imagética. Sua prosa toca o poético pelos dedos do erótico. A oposição jangada/cordilheira atualiza um jogo semântico recorrente na autora: o masculino, aliado à rigidez e à força e o feminino, malemolência e espécie de liquidez. Desse encontro de opostos, como as linhas de uma mão, a atração se efetua. Ao fim do conto, a ânsia por estarem nus um ao outro ao menos uma vez parece ser consolidada por meio da ficção: a frase do escritor russo, sublinhada pela mulher em caneta azul, indica os caminhos da efetivação do desejo: *O segredo está numa virada quase imperceptível. A chave deve ficar na mão, ser aquecida.*

As palavras da escrita artística falam por ambos, rompem as timidez e medos: com Ele, diz “Sim”; com Ela, suspira. O erótico, o conto comprova, é originário da imaginação e da fantasia secreta, mas não deixa de pertencer ao que se conjectura por *real* segundo Lúcia Castello Branco, “Justamente porque ele se inscreve no domínio da fantasia e só no reino da ficção é que ele pode realizar-se plenamente. Só a ficção permite que o erotismo se exhiba, se mostre.” (1995, p.142). Tércia Montenegro, assim, é erótica e, como o interdito, exige um desvendar, sempre transgressor. Esse é o poder de Eros, que “não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”. (FOUCAULT, 2010, p. 103). Essa é a literatura que mescla vetos e insubordinações, demasiada humana que é.

2.2 Interditos e transgressões

A passagem do politeísmo para o monoteísmo apagou na humanidade a prerrogativa de Eros como um deus. O corpo, antes divino, passou a cárcere da alma. O corpus vira um *corpus* (CASTELLO BRANCO, 1995), cadáver repleto de vermes: luxúria, egoísmo, pecado... Destitui-se o erotismo de seu anseio eminentemente reconciliador e aparente totalizador dos sujeitos, relegando-o a uma dimensão profana e excluída dos discursos e práticas ou circunscrevendo-o a uma segunda noção vigente até os nossos dias: a da procriação. Aliado à Igreja, as noções de Trabalho e outras instituições físicas e psíquicas foram fundantes para o rebaixamento do sujeito à ideia de perfeição, plenitude e continuidade ligadas com o pós-vida e não com a morte, sendo esta libertária, como o faz Eros.

Em Tércia, o entendimento do sagrado como um interdito e seu consequente elemento transgressor ocorre já em seu primeiro conto, “O tapete vermelho” (VJ). Nele Irmã Querubina, “a mais ingênua de todas” (MONTENEGRO, 1998, p. 17) é enganada pela própria Madre Superiora de seu convento ganhando moedas falsas – de chocolate, portanto comestíveis, feita para a *fome* dos corpos – para a compra de um tapete luxuoso de uma loja libanesa. O misterioso sucesso na compra é, ao fim do conto, associado pela personagem ao desejo do próprio Cristo de que ela conquistasse seu objeto ansiado. O convento tem agora uma espécie de tapete mágico, transgressão mística que, como nas *Mil e uma noites*, eleva os corpos ao céu, movimento erótico por excelência, como fala Castello Branco:

Os impulsos de Eros abrangem as visões alucinadas dos místicos, o canto dos poetas, as imagens abstratas de um pintor, o diálogo uterino entre mãe e filho, os mitos sobre criação e fim do universo. Afinal, como deus que varia e multiplica as espécies vias, Eros deve ser também múltiplo, vário, em seu constante movimento. Fugidio e subterrâneo, ele permanecerá invulnerável aos controles e leis sociais: onde houver vida humana, haverá sempre a ameaça da desordem erótica, a promessa de resgate da totalidade perdida, o silêncio hipnótico do deus. (CASTELLO BRANCO, 1983, p.69)

Como fala a teórica, sagrado e profano se encontram nos corpos em delírio, silêncio e lei social. O gozo dos santos que atuam nos contos da ficção em estudo é como o dos homens: um êxtase. Eros é o deus com maior poder, pois atinge os próprios deuses. O que dizer, então, de sua interferência nos humanos mesmo se santificados? Os santos parecem ser, desde o início da narrativa, aliados da personagem Irmã Querubina, que também é acusada de rezar mais a um que a outro. Marcado pelo uso de travessões, dando voz aos seres fictícios da trama, a narrativa se inicia de maneira singela enquanto linguagem, preparando uma surpresa não aleatoriamente traiçoeira.

No livro, a imagem da traição bíblica é anunciada desde o título, passando pelas citações de epígrafe e epílogo e chegando aos contos. A primeira edição, aqui estudada, de *O vendedor de Judas*, começa e termina com imagens, fotografias de esculturas, semelhantes às de cemitério, de motivo cristão, associadas a trechos do evangelho. Na epígrafe: “Levantai-vos, vamos, eis que já se aproxima quem me vai entregar. (Mateus 26:46)” (MONTENEGRO, 1998, p.15) e a imagem de alguém abraçado a cruz apontando ao céu. No epílogo, “Foi para que se cumprisse a palavra, que está escrita na Lei: Odiaram-me sem motivo! (João 15:25)” (MONTENEGRO, 1998, p.87) com duas crianças-anjos abrindo uma escritura. Ser e parecer, verdade e mentira, palavra e imagem serão díspares nas narrativas. De tal modo que a transgressão se faz desde os desejos mais cotidianos vistos nos contos até os que levam diretamente à cama ou ao altar. Os santos, cópias do(s) deus(es), pulsam em direção ao Sagrado, mas seus corpos guardam os sete pecados.

O franciscanismo é temática recorrente em alguns contos da autora, sendo São Francisco aquele a quem Irmã Querubina pede perdão após ser acusada de trocá-lo por Santo Expedito. É também o objeto de adoração, um lazer com vestígios de ardor desejoso da empregada Bertina de “Transparências” (LF):

Os dedos seguiam o contorno do boneco – cabelos pintados na cabecinha de gesso, assim como os olhos, nariz e boca. São Francisco se escondia nas pregas duras do trajo marrom, mas Bertina se guiava pelo tato e pelo cheiro – porque também perfumava o santo: todos os dias era um borrifo de lavanda, antes do ritual de olhares e gestos. (MONTENEGRO, 2001, p. 29)

Há nesse trecho um exemplo claro da narração sensorial da autora. O corpo é invocado enquanto moldura da forma textual – os dedos que seguem sequencial e simbolicamente olhos, nariz e boca – e fundo da narrativa. O erótico se dá de forma grandiosa na figura da divindade escondida nas pregas, nas dobras e nos esconderijos do corpo da mulher que o caça. O ponto de vista da narração investiga a própria fonte do desejo. Tércia suscita tatear o perfume do santo, construir com as suas palavras o *ritual de olhares e gestos*, no corpo xamã de um leitor que sabe pertencer ao terreno pelos aromas, sombras e texturas.

O Santo de Assis, primeira corporificação do sagrado em chagas, e em conseqüente nudez de despojamento, é também foco de “O Franciscano”, conto que faz menção desde seu título a uma espécie de eremita que diariamente faz seu retorno à cidade após pedir auxílios na rua. Ele se anuncia como um “pecador arrependido, graças a Deus; doara todos os seus bens, no voto de pobreza. Agora vivia da caridade, pagando promessas” (MONTENEGRO, 1998, p. 37). Seu corpo de passos arrastados desfia o terço, num cajado torto, de coluna curvada, rosto envelhecido, mas bem diferente do amanhecer, descrito no início da trama. Nele, a personagem

prepara o café para si e a um jovem de 20 anos de “corpo esguio e bem talhado” (MONTENEGRO, 1998, p.36), com quem vive, e parte de casa à peregrinação.

A construção de uma segunda corporeidade da personagem para si mesma – limitando-se à condição de estátua ao ser perguntado por sua congregação - é chave no texto. À noite, o clímax-fim da volta do protagonista ao lar revela seu reencontro com o rapaz à espera. O jovem recebe as compras do dia e o acompanha ao quarto. Antes de as velas se apagarem, ouve-se a frase do falso religioso, pela voz do narrador, dizendo ser “dom de Deus não ter vizinhança” (MONTENEGRO, 1998, p.38). Na personagem se vê que “O erotismo encarna assim em suas figuras emblemáticas: a do religioso solitário e a do libertino. Emblemas opostos, mas unidos no mesmo movimento: ambos negam a reprodução e são tentativas de salvação ou libertação pessoal diante de um mundo caído, perverso [...]” (PAZ, 1994, p.21).

Mas é em “Vitorina” (VJ) que encontramos um dos exemplos mais contundentes da erupção do desejo sexual frente ao veto. A mulher, “aleijada” (MONTENEGRO, 1998, p.33), arrasta todos os dias seu corpo em fragmentação, da casa também isolada, no alto da favela, até a cripta escura da igreja, cemitério dos padres. Ela se mantém apaixonada desde menina por um ordenado sacerdote. Sonhou e esperou o homem retornar à cidade da formação religiosa até que ele voltou defunto, como contam as muitas vozes que cruzam o conto em vigília à trajetória da amante. Vitorina, órfã do amado, faz uma romaria diária, depressa, em oração estremeendo de desejos fortalecidos pelo tempo e pela morte: “esses, sim, conseguem andar ligeiro, mesmo se envelhecidos” (MONTENEGRO, 1998, p.34).

A personagem de Tércia Montenegro materializa literariamente o que diz Bataille acerca do choque entre o divino e o corpóreo nos impulsos transgressores do corpo:

À transgressão se opunha o interdito, mas a suspensão deste permanecia possível, desde que os limites fossem observados. O interdito, no mundo cristão, se tornou absoluto. A transgressão teria revelado o que o cristianismo velou: que o sagrado e o interdito se confundem, que o acesso ao sagrado é dado na violência de uma infração. Como disse, o cristianismo postulou, no plano religioso, este paradoxo: *o acesso ao sagrado é o Mal; ao mesmo tempo o, o Mal é profano.* (BATAILLE, 2013, p. 150)

Profano e maléfico aos olhos do cristianismo, tal como aponta Bataille, o “corpo magro e torto” (MONTENEGRO, 1998, p.34) de Vitorina não é finalizado no fim do conto em análise. Ele irrompe, para além das normas – as verdadeiras amputações do corpo e do texto literário - salta as bordas da obra, também fragmentárias em Tércia e reaparece no livro *O resto de teu corpo no aquário*, num dos sonhos da personagem Santiago – nome santo! - do conto “A rosa da canção”. Ela agora surge como “a velha que andava com as mãos, as pernas muito finas cruzadas, arrumadas em trapézio. Subia as escadas da igreja, enquanto as pessoas falavam.”

(MONTENEGRO, 2005, p. 87). O conto mais recente concretiza o desejo supremo da personagem cujo corpo se retorce por completo com a invasão do mar na cidade.

A morte, o Eros-Tânatos, efetiva a Vitorina o único fim possível à pulsão de vida: “morrer coberta pelas cinzas de padre Bento, junto os dois, no fundo da igreja submersa.” (MONTENEGRO, 1998, p. 35). Desejo efetivado, enfim. A força que mora n’água liberta a mulher: ondas após ondas, ela chega finalmente ao gozo, sua derradeira convulsão e dilúvio. A escrita de Tércia é documentária de um corpo incapaz de compor organicidades plenamente contínuas; A autora vai do descritivismo supostamente mais cru ao ilusório, no qual o empirismo da narradora ou narrador nunca se basta. Quer o espanto do fugidio e se reverbera no entre-linhas, continua ao fim das frases como no conto do franciscano em que a relação carnal com seu jovem, ao baixar dos panos, nos faz imaginar.

O procedimento estético da autora manipula no texto um espiral de ilusão, aquilo que alguns chamam de real e que não deixa de ser ficção. Os contos reafirmam a imoderação do desejo e sua intrínseca e infringente relação com o tabu (FREUD, 2013). O erotismo fragmenta em seu próprio movimento de unir, tal qual a religião. O corpo nos textos deixa de se constituir totem (FREUD, 2013) de uma ideologia punitiva e sacralizante, pois não consegue deixar de sentir, esperar e desejar, agarrado às flechas do antigo – e sempre menino – deus pagão do querer. Seu corpo revela a ânsia de transcendência numa morte bastante diferente da mortificação do corpo enquanto tabernáculo da alma.

Giddens fala da redescoberta da sexualidade em nossos tempos não como um estado natural, tácito e pré-estabelecido. Segundo o sociólogo, “De algum modo, que tem de ser investigado, a sexualidade funciona como um aspecto maleável do *eu*, um ponto de conexão primário entre o corpo, a autoidentidade e as normas sociais.” (GIDDENS, 1993, p. 25). A literatura, o eu e o outro se imiscuem mostrando pares de múltiplos desejos. Em “Os dois” (LF), as duas páginas do conto apresentam a trajetória geográfica – a história narra uma viagem – e afetiva de um casal recém-formado e novamente não nomeado. O narrador em terceira pessoa descreve inicialmente o corpo de ambos. Primeiro o dela, “Cabelos castanhos, serpentes para todo lado.” (MONTENEGRO, 2001, p.25) é medusa contemporânea, corpo petrificador de “Anéis esotéricos, pulseiras de búzio. Tatuagem de florzinha no antebraço esquerdo...”, imagem corporal que retorna em “Mas a flor, explodida no ombro, tolhia reações” (p.26).

Há várias menções a tatuagens nos contos de Tércia: aqui; na imagem idealizada do filho jovem, morto ainda na infância, em “Uma história secreta” (RTCA); e num braço arrancado pela peste de “O sobrevivente” (VJ). Tal arte deflagra o corpo como moldura e está presente desde as sociedades mais primitivas como marca de pertencimento social ampliando

hoje seus significados. Foucault diz ser o signo tatuado “toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo” (FOUCAULT, 2013, p. 12). As inscrições sob a pele são inscrições num espaço-tempo eterno enquanto desejo, portanto, finito. Elas demarcam memórias como territórios carnais, compõem identificações de si e inauguram um suporte de carne e osso, íntimo e múltiplo: o corpo. Sobre a tatuagem, reflete também Jeudy:

Quando são bem trabalhadas, as diferentes tatuagens podem se assemelhar a quadros, cuja superfície seria a pele do corpo. A exibição da tatuagem é um gesto considerado sagrado, é o mistério de um código figurado por uma representação simbólica que é oferecido ao olhar alheio. À sua maneira, a tatuagem se apresenta ao mesmo tempo como uma inscrição intimista sobre o corpo e uma manifestação pública. [...] A tatuagem é, ao mesmo tempo, um sinal de identidade e um sinal de pertença. Ela une a Lei e o Fálus em um ritual sexual e religioso. O corpo tatuado parece despossuir a si mesmo para pertencer ao Outro (JEUDY, 2002, p.89-91)

Sem estes signos que unem identidade e pertença, rituais sexual e religioso, lei e falo, como diz o teórico, a personagem “Ele” do conto “Os dois” (LF) é estátua de pedra em gestos formais que vão desde as vestes ao comportamento com a amante. A personagem rememora o momento do encontro dos dois com sua antiga esposa com ênfase no desprezo que ela expressara estranhando a atual garota, espécie de hippie e não uma das “meninas mais clássicas do colégio” que tinham “na cama, a desenvoltura de bailarinas silenciosas, que amam sem desespero.” (MONTENEGRO, 2001, p.25). A viagem para uma casa na serra lhe faz lembrar a viagem a Paris e contrasta o corpo da ex com o da atual. Qual o corpo do desejo?, o conto pergunta. De que mulher ele pertence? E sobre a personagem *Ele*, qual seu poder?

A escultura do corpo, masculino ou feminino, irrompe narrativas; seu encontro, rupturas. Diferente desse, o casal de “Uma história secreta” (RTCA), revela as agruras do desejo de uma relação envelhecida, repleta de memórias e carências que se avolumam de modo profundo e contundente. Em primeira pessoa, a personagem desenvolve uma confissão, em aparente divagação mental, sentado num parque ao lado de sua amada. Ismália é homônima a mulher-poema do simbolista Alphonsus de Guimaraens cuja “alma subiu ao céu,/ Seu corpo desceu ao mar...” (GUIMARÃES, 1973, *online*) bem como muitos dos corpos de Tércia, que tem o azul – seja do céu ou do oceano – como fonte de libertação.

O corpo é a grande problemática da personagem narrador, pois, ainda que diga a amada: “provavelmente muitos homens já não te olham com desejo, posso ficar mais tranquilo” (MONTENEGRO, 2005, p.21), tal estabilidade é contrária a alguém que se descreve como “gordo e lento” (p.21), “estátua de flacidez e camadas adiposas” (p.22) e “gordo virgem que sentava perto da cantina” (p.22). Assim também na dolorosa constatação de que o filho que

nunca tiveram, caso existisse, seria “o produto de um obeso” (MONTENEGRO, 2005, p.27) sendo para Ismália “muito custoso imaginar-se fecundada por uma semente disforme” (p.27). O corpo, assim, confessa o que o castra e confirma a construção fragmentada do masculino.

O fluxo de consciência do conto gira em torno de um olhar de dúvida acerca do abandono ou da permanência da esposa, descrita sempre de óculos escuros. Ao longo de nove páginas e temporalidades narrativas que se deslocam e se sobrepõem ao presente, percorremos o trajeto de desejo entre os dois como na tarde em que estudaram juntos até que ela perguntasse se ele gostaria de vê-la nua. Numa outra temporalidade, uma cena imaginada de uma nova traição da esposa agora com um argentino – possível pai do filho morto – é seguida da descrição de ida do narrador a um bordel. Lá, após estar “a ponto de vomitar e a meio de uma ereção, sem conseguir despregar os olhos das formas curvas, elásticas” (MONTENEGRO, 2005, p.28) de uma jovem e fugir da ruiva que senta em seu colo, confessa que “olhar uma jovem despir-se e voltar de calças ensopadas é quase como alugar um filme pornográfico, e tantas vezes loquei as fitas sem que tu visses” (MONTENEGRO, 2005, p.28-29).

O desejo prossegue: ao fim do conto, sob o olhar da personagem narradora, percebemos que, quanto à mulher, “talvez não me abandones nunca, porque, apesar de tudo, tu me amas afinal.”. (MONTENEGRO, 2005, p. 29). Observa-se, assim, as tramas nodosas da pulsão entre os dois, repleta de interditos internalizados pela personagem, especialmente algo de culpa pela morte do filho de Ismália. Bataille faz uma profunda reflexão sobre a transgressão e o hábito que o casamento, herança da tradição cristã, põe em xeque, por exemplo, nesse conto de Tércia. Que desejo promove a continuidade, se é que há alguma continuidade no desejo? Como convivem os possíveis votos de eternidade do matrimônio, ainda que não religioso, mas socialmente impostos, com a irrupção da pulsão de vida?

Para o teórico, o caráter transgressivo do casamento sempre escapa dado ao caráter de passagem/estado que a própria palavra apresenta. O hábito contém em si o desenvolvimento da desordem e da infração e, assim, “o amor profundo, que o casamento de modo algum paralisa, seria acessível sem o contágio dos amores ilícitos, que, só eles, tiveram o poder de dar ao amor o que ele tem de mais forte do que a lei?” (BATAILLE, 2013, p. 136). Tal embate se segue em “Um jogo furtivo” (RTCA) em que, embora não haja um terceiro sujeito como objeto do desejo de um dos membros do casal, o vácuo se constitui já no dia do casamento quando o sol da tarde da cerimônia revela a feiura antes invisível da noiva, Ivanise. A diminuição da atração se manifesta apresentada pelo narrador em terceira pessoa, desde a noite de núpcias, pelos mecanismos sexuais do esposo frente aos desafios do corpo:

Naquele início de vida a dois, Zé Geraldo aprendeu um novo jeito de fazer amor: o tronco inclinado, mas nunca deitado, sobre a mulher – evitava o contato facial, a gordura dos cremes e batons impregnando-lhe a barba. Também desenvolveu o apuro nasal, a ponto de não mais enjoar, quando Ivanise se aproximava da cama, exalando os cosméticos odores. Mais difícil foi continuar a responder “você sabe que é linda”, várias vezes, antes que a coisa se reduzisse a “você sabe”, preparando o instante em que o monossílabo respondesse tudo, meses antes do silêncio. (MONTENEGRO, 2005, p.92)

A narração se encaminha da pluralidade dialogal ao silêncio, por meio de apurada eleição vocabular. Como o detalhamento de um quadro, o trecho faz, como em boa parte das narrativas de Tércia, uma viagem por signos tão cotidianos como fartamente psicológicos. O corpo é mostrado como tela e pincel em sintagmas como *tronco inclinado*, *contato facial* e *apuro nasal*. O novo jeito de fazer amor de Zé Geraldo se dá na própria escrita, numa corporeidade enviesada, tangencial. Num jogo de linguagem com aproximação e afastamento, seu corpo diz sempre mais quando as palavras são cortadas e contam o quanto menos. O narrador excita o texto, porém, como as personagens, também boicota o sexo.

A personagem, um sádico que mata ratos envenenados no porão da casa, “o que equivalia a envenenar Ivanise” (MONTENEGRO, 2005, p.95), despreza afetivamente – embora deseje manter os atos de cópula - a mulher. Ela adentra em um quadro diagnosticado de melancolia e hipocondria, expressando dores também no baixo ventre, supostamente rechaçando o ato sexual ao dizer ao marido que “não insistisse: ia machucá-la, perfurar-lhe o útero.” (MONTENEGRO, 2005, p.93) até que veta o sexo por completo. Muito embora saibamos que “as sensações dolorosas, bem como as de desprazer, alcançam a excitação sexual e produzem um estado prazeroso, podendo-se, por isso, aceitar de bom grado o desprazer da dor” (FREUD, 2013, p.9).

O final surpreendente do conto mescla exatamente vida e morte, gozo e veneno. O casamento, o *continuum* preterido e a vontade são puro embate ao eterno. A que dores sobreviverá a libido? Quem a libertará? Qual o papel da literatura nesse certame? Os demais contos de *O resto de teu corpo no aquário* entram de cabeça num corpo em degradação próximo a estética da violência e da crueldade ou do *brutalismo*, segundo BOSI (1970). Tal estética que, no Brasil, tem em Rubem Fonseca seu principal expoente, ao compor uma literatura que preza principalmente pelas imagens de diferentes agressividades sociais. As personagens percorrem a realidade marginal tanto do delinquente mais popular quanto dos aspectos sombrios da dita alta sociedade. Tais quadros (hiper)realistas em Tércia mesclam-se com momentos de lirismo e camadas de distintas temporalidades na narração, diferindo, em forma, ainda que com conteúdos semelhantes, da tendência puramente cruel exposta pela crítica.

O erotismo das narrações literárias do livro de contos em análise necessariamente fere, machuca, destrói o corpo. Quanto a Eros, é certa sua face terrífica para teóricos e poetas ao dizerem “Quanto a mim, eu digo: a volúpia única e suprema do amor jaz na certeza de fazer o mal.”, como diz Baudelaire, citado por Bataille (2013). É o caso da “Morte por desejo, luxúria” (MONTENEGRO, 2005, p.47) que centraliza a descoberta do corpo juvenil, feminino e sem vida, mistério central de “Cafarnaum” (RTCA); as memórias afetivas do protagonista de “As casas de André” (RTCA) que “Antes mesmo do amor, conhecera a morte” (MONTENEGRO, 2005, p.36); e a imaginação de Ariana dividida entre a mão esquerda de uma mulher “decepada pouco além do pulso” (MONTENEGRO, 2005, p.113) que encontrara na praia e o encontro erótico da mãe com um desconhecido que vê ocorrer à beira-mar em “Retrato de homem com navio na cabeça” (RTCA). “Se não houver sangue. Meu filho. Não é amor.”, para Marcelino Freire (2008, p.77). Se não tiver sangue – e violência – é corpo?

Em “Profundidade” (RTCA), Júlio submerge dentro da escuridão de um rio para sanar o crime de estupro seguido de morte contra uma garota, provocado por seus dois irmãos, Ricardo e Orlando. O conto se inicia com o retorno dos três à casa dos pais, sob incessante chuva. Eles vão na mesma canoa por meio da qual haviam se despojado do corpo morto nas águas negras e doces. A partir de então, há um grande *flashback* do ocorrido com a visão da “mulher muito nova e de coxas grossas sob o vestido” (MONTENEGRO, 2005, p.74); a aproximação como que a uma presa; e a caminhada com gracejos até um galpão abandonado, onde o crime acontece. A força da linguagem objetiva, sem deixar de ter algum lirismo, e com um tom erótico próximo ao animalesco, longe de ser chulo, incita à leitura do texto em si:

Ele pensava que fosse uma prostituta, mas viu pelos gestos que a moça queria escapar, e um bicho dentro dele lhe disse que não, era impossível deixar que ela se fosse antes de tudo. Havia ainda Orlando, que podia iniciar-se naquela noite; era uma bonita jovem, de cabelos escuros e com dentes brilhantes – um clarão no esmalte dos dentes quando ela abriu a boca e gritou. [...] Depois ele iria, prometeu. Depois seria a vez dele, a primeira vez de Orlando, e até melhor que fosse com moça limpa, e não prostituta. Ricardo deve ter pensado isso enquanto baixava o zíper da calça e folgava cinto e camisa. O irmão tirara o casaco e o apertava sobre o rosto da mulher, uma pena, porque era bonita e seria bom vê-la enquanto ele a penetrava, afastando-lhe com força as pernas quentes. (MONTENEGRO, 2005, p. 74)

As imagens de um bicho dentro do homem, o *close* no branco dos dentes e a descrição das etapas do crime mostram a força da escrita da autora. Formas talhadas no trágico extraem ao máximo a sensorialidade do texto. A narração do estupro e assassinato traz componentes do que, para Roland Barthes, caracteriza a erótica textual já que “o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das

vogais, toda uma estereofonia da carne profunda [...]” (BARTHES, 1987, p.86).

A extrema violência de gênero contra a mulher é evidente no conto de Tércia quando os irmãos chegam a conjecturar, com a paralisia mortal da vítima após a asfixia que “[...] desistira de lutar. Talvez tivesse gostado da investida, exausta agora do prazer” (MONTENEGRO, 2005, p.75). Nem mesmo isso consegue impedir de fazer Orlando prometer a si mesmo “dar-lhe mais prazer ainda, caso conseguisse aguentar” (p.75), pois “a simples visão de frente, das pernas abertas com a negrura de pelos expostos, fazia-o estremecer numa espécie e cócega torturante.” (MONTENEGRO, 2005, p.75). Porém a mulher já está morta. Seu corpo, com o auxílio do irmão Júlio, que só então adentra a história, é desovado por Ricardo. Orlando novamente está ausente em corpo, embora esteja de corpo presente.

Traços de construções sociais do masculino e do feminino também se dualizam nos gestos dessa personagem que, virgem, observa o irmão “no movimento excitante de mergulhar entre as pernas da mulher” (MONTENEGRO, 2005, p.74) sem pensar que “não conseguiria fazer sexo em público, e ainda mais da primeira vez” (p.75). Orlando é um corpo em conflito, tangenciado por inúmeros vetos e tolhido de si. Seu desejo habita um espaço fora do aquário, se tomarmos a metáfora de Tércia para o corpo-água do livro. O mergulho interno o amarra, sem deixar de fazê-lo reverberar e rachar seu invólucro. Sua voz, em determinado momento, irrompe o silêncio, sendo assimilada à do próprio narrador: “uma pena, porque era bonita e seria bom vê-la enquanto ele a penetrava” (p.74), relata.

Orlando evita o abraço da mãe ao chegar ao lar, na tentativa de evitar um acesso de choro, “Nem tanto pelo crime (ainda não entendeu o significado do gesto, tão breve e macio, de matar uma pessoa), mas pelo desespero de tragar a própria excitação insatisfeita, como quem é obrigado a comer de volta o que acabou de vomitar” (MONTENEGRO, 2005, p.77). A preocupação consigo mesmo – outra vez, a feição sempre autoerótica, autosatisfatória do Eu como sujeito único do desejo (FREUD, 2013) – a partir do corpo morto sob as águas, pode ser vista em Ricardo. Sobre todo o corrido, ele elabora mais o estupro e o prazer num corpo morto do que o assassinato. A possibilidade de ter feito um ato necrófilo o apavora o por suplantar suas barreiras do interdito, avizinando a transgressão do desejo narcísico, machista e criminoso.

O par Orlando-Ricardo remete claramente ao par freudiano vouyeurismo-exibicionismo enquanto um dos destinos da pulsão: *a reversão em seu oposto*, que, segundo Freud, “diz respeito apenas às metas da pulsão; sua meta ativa: atormentar, contemplar, é substituída pela passiva: ser atormentado, ser contemplado. A inversão de conteúdo pode ser encontrada no caso único da transformação do amar em um odiar.” (2013, p.35). Primeiro a ansiar a penetração, Ricardo, sádico, assume a condição de atividade enquanto Orlando, a de

passividade. O irmão virgem, em sua postura libidinal de voyeur, é igualmente objeto de desejo do outro, pois “o exibicionista também frui do próprio desnudamento” (FREUD, 2013, p.37).

O forte teor psicológico da construção das personagens levanta questionamentos diversos. A morte da mulher foi, de fato, um acidente indiferente ao ato sexual praticado por ambos? Orlando parece não assumir seu exibicionismo, incomodando-se apenas pela seguinte exibição que faria. Isso se relaciona ao assassinato que comete? Quem goza nessa cena? Quem não goza? Quem mata e quem abusa a garota? Os corpos aqui parecem incompletos em seus desejos, em suas identidades e, literariamente, em vozes narrativas. Afundam, feridos de morte por Eros, nas águas de um rio de corpos. Não há bons afetos. O Outro é uma ameaça, parece ser a mensagem dos contos até aqui, mas o erotismo ainda tem muitos disfarces até o amoroso.

2.3 O amor em estado erótico

Resisto a usar a palavra amor nesta dissertação. Ela se esvazia a cada vez em que lhe imputamos algum significado quando todos os sentidos já lhe foram impostos. Tércia, todavia, a usa, ou melhor, usurpa em “As moedas” (OTES). A narradora, assim, falseia: “Quando finalmente a náusea se instalou em caráter permanente, experimentei dizer uma noite “Eu te amo”. Então, mesmo com a luz apagada, essa era a primeira grande mentira que eu estava formulando. [...] e, no dia seguinte arranjei um amante” (MONTENEGRO, 2012a, p. 94). No jogo de velar-desvelar de seus personagens, Tércia Montenegro afirma, no trecho acima, o esvaziamento do discurso amoroso, em fragmentação também para Barthes: “Eu-te-amo não é uma frase: não transmite um sentido, mas se prende a uma situação limite: ‘aquela em que o sujeito está suspenso numa ligação especular com o outro’. É uma holofrase”. (1984, p. 120).

O enlace amoroso, que é tema quase predominante em todas as histórias de *O tempo em estado sólido*, é fulgurante e se dissolve no fogo do desejo. Não passa de gozo líquido, efeito estético e conflitante à literatura. Como à menina apaixonada do conto “O mágico” (OTES), os corpos parecem não saber “nada do que fosse o amor, muito menos o sexo” (MONTENEGRO, 2012a, p. 38) ou, se sabem, mesclam, jogam, seduzem: “...amo você devagar, para que tão cedo não passe, para que demore... É boa ocasião para criar um personagem, sim; sorrio, não estou disposta para camas hoje.” (p. 59). O livro de contos mais recente da autora é uma colcha de desejos entrecruzados com linhas pulsionais irradiando de e em corpos a solidão humana.

É o que ocorre com o casal fragmentado do conto que abre a obra. Nele, tudo já parece terminado antes mesmo de começar. No conto “A ignorância” (OTES), homem e mulher, sem nome, duelam-se em corpos lascivos. A mulher, em atestado interesse, é respondida com o

sentimento que nomeia o conto: é propositadamente desprezada pelo homem “como se seu corpo não passasse de um amontoado de grãos, espantosamente incômodo, mas qual não se deve dedicar nenhum esforço que gere um significado.” (MONTENEGRO, 2012a, p.56). Seu rosto nem se quer é averiguado por ele e segue, sob a feição de segredo, mais a par do jogo, a par, portanto, da falta que anseia. Já em “Carceragem” (OTES), uma das filhas presas em cárcere privado pela mãe, abre brechas no interdito interpessoal e se relaciona com a voz ao telefone, o homem que oferece o cartão de crédito.

Em primeira pessoa, a personagem diz: “Perguntei muitas coisas ao homem: como era a sala em que ele estava, de que jeito penteava seu cabelo [...] Num dos telefonemas, eu acabei chorando, porque queria tanto vê-lo” (MONTENEGRO, 2012a, p.81) e também segue sem reciprocidade, pois “foi aí que ele desligou”. Tais relações mantêm a ideia de autocentramento da pulsão. Amamos o Eros que nos habita, a fúria e o fracasso do desejo que dizem: “devemos parar de fazer dele uma coisa, um objeto exterior a nós. Devemos considerá-lo como o movimento do ser em nós mesmos.” (BATAILLE, 2013, p. 61). Tal espelho cativo ao Outro aponta nossos vácuos e estimula um modo de agir para assumirmos a imagem partida.

Apesar do tema dos afetos sociais, há um perfil de mulher recorrente no livro: independente, sozinha e sem a necessidade de companhia, ela é narradora de sua própria história e geralmente artista, fotógrafa ou escritora. Um exemplo disso é a personagem Lídia, do já brevemente analisado “O que reluz e arde no ar” (OTES). Ela retorna em “Semelhante ao mar” (OTES), conto final da obra. Seu encontro erótico com José, transgressivo aos designios do pai, tem a força das águas e submerge o corpo numa descrição iminentemente erótica de Tércia:

Lídia podia lembrar José, o contato de seu corpo. Costas, ombros e nuca – ele afastava os cabelos dela para a massagem com a boca, enérgicos dentes, lábio e língua provando, e era o sal e a umidade que sentia, era o frio molhado da saliva entre os pelos, antes que ela se entregasse. Então vinha a profundidade que os deixava líquidos e ondulantes, pregados um ao outro naquela maré infinita. Os braços de José a prendiam, as pernas cruzavam sua brancura sobre um dorso moreno de sol, esguio como um peixe no mergulho. (MONTENEGRO, 2012a, p. 109)

Como a concretização da pulsão, o corpo aí se dá – nos órgãos e fragmentos descritos - e escapa, no espaço. É peixe, dissecado em plena vida pelas palavras sensoriais do narrador de Tércia Montenegro, conectando profundidades e brechas do abismo e seguindo em deriva. Alessandro, de “Asa Norte, caminho do céu” (OTES), conto de abertura do livro, é umas das linhas de fuga da pulsão. Ele segue para outras duas narrativas, justo por sua “necessidade de ficar sozinho, a descrença em relações duradouras e o interesse único do amor enquanto sinônimo de sexo habituado.” (MONTENEGRO, 2012a, p.13). O narrador polemiza o amor romântico revertendo-o numa espécie de *amor confluyente* discutido por Giddens para quem o

para sempre vem sendo substituído por uma noção mais realista, tensionando o estereótipo masculino no qual “A dependência emocional mascarada dos homens tem inibido a sua propensão e a sua capacidade para tornarem-se, assim, vulneráveis. O *ethos* do amor romântico tem de certo modo sustentado essa orientação [...]” (GIDDENS, 1993, p.73).

Rompendo os limites da libido e do texto literário, mais duas personagens, além de Alessandro desenvolverão suas histórias num salto entre textos, unidos pelo teor erótico: Larissa, que reaparece, protagonista, em “Pleno trânsito” (OTES) e em “Cada movimento seu” (OTES), e a personagem narradora não-nomeada de “Esboço de sangue e cinza” (OTES), “Aquarela com bonsai” (OTES), “Cartografia de instantes” (OTES) e “Exposição” (OTES). Conhecemos Larissa nas primeiras páginas de *O tempo em estado sólido*, sob a ótica da história de Alessandro de quem era “o terceiro de seus vícios” (MONTENEGRO, 2012a, p.11). Segundo o narrador, seu hábito de esquecer vestidos no apartamento do amante, como um suposto ato falho inconsciente, é inútil “porque não vão se casar nem morar juntos”. (p.11). A proposição brutal se consolida ao fim do conto, com o retorno de Larissa a sua cidade natal.

O voo da personagem no último parágrafo funciona como um elo rítmico que transporta o leitor dez páginas a frente onde a reencontramos em “Pleno trânsito” (OTES). O corpo aqui voa semelhante ao do deus sempre menino do desejo: “No instante em que Larissa sentiu a rispidez do vento no rosto, com a estranheza de saber-se quase nua, a cabeça e o busto para fora do teto solar, tudo pareceu absoluto” (MONTENEGRO, 2012a, p. 24), muito embora, tudo estivesse prestes a um estado ainda mais fragmentado. O absoluto se despe de substâncias, é esquelético e morre também. Como uma sequência fílmica, o narrador cria um panorama cênico em três quadros: a protagonista com o busto para fora do teto solar de uma limusine, num passeio pago por um homem desconhecido e rico que segura seus pés; um motoqueiro na lateral esquerda, deixando margem em Larissa e nos leitores sobre ser ou não Alessandro; e um Chevrolet trazendo uma família com marido e mulher à frente e o filho no banco traseiro.

Ao tirar a blusa, completando o quadro de nudez que já se iniciara na parte de dentro do carro, a protagonista faz a narrativa ganhar força e novos conflitos. No carro, Simone, a mãe, “falava enquanto sacudia os seios, tão maiores que os da mulher na limusine.” (MONTENEGRO, 2012a, p.25), coadunando-se a uma recorrência na obra de Tércia Montenegro: a comparação entre os corpos femininos pelas próprias mulheres. Ainda assim, o corpo exposto da mulher na esfera pública é uma transgressão social, pois, de acordo com Perrot,

as mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato. Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. Sua

aparição em grupo causa medo. Entre os gregos, é a *stasis*, a desordem. Sua fala em público é indecente. [...] Até mesmo o corpo das mulheres amedronta. É preferível que esteja coberto de véus. (PERROT, 2007, p. 16, 17)

Encarnando e problematizando tais véus espaciais, os de gênero e os da palavra, discutidos pela teórica, Simone e Larissa misturam a rua e a família, o corpo e o interdito. Entre as duas, está Vitório Martins, o homem da narrativa. Ele é nomeado e sobrenomeado como patriarca que é, reafirmando Perrot: “Os homens são indivíduos, pessoas, trazem sobrenomes que são transmitidos. Alguns são “grandes”, “grandes homens”. As mulheres não têm sobrenome, têm apenas um nome. Aparecem sem nitidez, na penumbra dos grupos obscuros.” (2007, p.17). De tal modo que Larissa, no conto, é vista não com um sujeito, mas um corpo em estado de objeto a quem Vitório “dilatara as pupilas quando a mulher apareceu no alto da limusine [...] Queria, apesar de casado e estável, continuar, por alguns poucos segundos, aquela contemplação” (MONTENEGRO, 2012a, p.27).

O olhar de silêncio se acirra na comparação das corporeidades das duas mulheres pela personagem: “O corpo de Larissa, os seios miúdos cabendo inteiros na boca. Uma polpa sem veias ou nervuras, sem curvas tristes marcando a pele” (MONTENEGRO, 2012a, p.27). Rob, o filho, também se assusta e tenta se acomodar para ter “uma visão melhor” (p.25) da cena, mas é vetado, edipianamente, pela mãe. Além da mulher, Larissa, em seu voo erótico, enxerga um motoqueiro cuja semelhança com o corpo de Alessandro, “a camisa inflada do mesmo jeito” (p.28), confunde e excita a personagem que reforça sua nudez numa espécie de vingança e dor.

O homem rico que sustenta física e financeiramente Larissa, na cena, novamente atualiza o conceito de exibicionista-voyeur de Freud. O voyeur goza em Tércia: “Estava gostando de vê-la exposta, sim, era isso que ele queria, que todos vissem e imaginassem... porque o resto, o fumê dos vidros impedia.” (MONTENEGRO, 2012a, p.26). Sobre o ato, sabe-se que “a pulsão de olhar é autoerótica no início da sua atividade, ou seja, ainda que tendo um objeto, ela o encontra no próprio corpo. Só mais tarde ela é conduzida (pela via da comparação) a trocar esse objeto por um que seja análogo no corpo alheio.” (FREUD, 2013, p. 41). Tal jogo de esconder-mostrar e sentir-imaginar é ratificado pelo motorista o qual, Larissa sabe, está excitado. Ela o imaginava “junto com eles (que tal?), servindo o champanhe e escolhendo o filme pornô na tela de plasma.” (MONTENEGRO, 2012a, p.27), num sugestão não concretizada de *ménage a trois*. Os fetiches, portanto, circulam no texto como em roleta russa.

Antes que a narrativa se encerre, as personagens se dirigem, solitários e desejosos, a seus próprios destinos: à velocidade quanto ao motoqueiro; ao apartamento, em “constrangedor silêncio” (MONTENEGRO, 2012a, p.29) quanto à família e o banco de couro

do carro, em companhia falsa e estrangeira para Larissa. É ela ainda quem fantasia um acidente em que, outra vez, a pulsão libidinosa e a tragicidade se amalgamam, fazendo-a elucubrar:

Como sairia da limusine, completamente nua, as pernas molhadas de saliva? Ficaria humilhada, branca e magra no asfalto, uma espécie de vítima. Mas não perderia a oportunidade de olhar bem de perto o sujeito casado, descendo do Chevrolet com a esposa obesa, cheia de impropérios. Um olhar de cima a baixo, para que ele ficasse despido tanto quanto ela, e para que indiretamente se vingasse de Alessandro, de seu desprezo e abandono. (MONTENEGRO, 2012a, p. 29)

O delírio, deflagrado pelo subjuntivo das frases do excerto, não foge das flechas do deus insuflante, do contrário, põe Larissa, como vejo acima, nua frente aos corpos que estranham e aumentam sua verdadeira falta: o desprezo que sofrera de Alessandro. Esse mesmo Eros trágico segue ruflando suas asas sombrias sobre os contos levando-nos a “Cada movimento seu” (OTES), conto em que se apresenta melhor o caso amoroso de Larissa e Vitório. A história se passa três meses após um acidente cujos detalhes sabemos apenas pelas várias hipóteses traçadas outra vez pela imaginação sempre presente e pulsante de Larissa.

O corpo do motorista do Chevrolet, esmagado por um caminhão, é rememorado pela amante em fotografias e em um vídeo que, antes de serem enviados a viúva Simone, num gesto de vingança da protagonista, constroem o erótico no conto. O prazer da nudez aparece claro em “Vitório estava sentado no sofá, num enquadramento cinza, e seu corpo também era meio cinzento, [...] ele parecia já acostumado a se tocar e enrijecer enquanto olhava a câmera.” (MONTENEGRO, 2012a, p.83). O corpo mescla memória e fantasia na transa arquivada:

No vídeo, Larissa aparece depois que Vitório faz um sinal. Surge de costas, mas com o rosto um pouco em perfil, lembrando uma fotografia de Man Ray³. Nua e branca, avança com uma lentidão trêmula, nublando a silhueta do homem. Ele, ainda sentado, força seus quadris, molda a montaria, e o sexo tem um ritmo suave de estaca. Os intervalos atingem um instante de pressa, semelhante ao galope das mãos da mulher sobre a cabeça de Vitório, no carro. Tapas e tapas, dedos elásticos como estilingues, Vitório aos gritos – essa era outra versão para o acidente. (MONTENEGRO, 2012a, p. 84)

Por meio da técnica de aglutinação de imagens, em que tempo-espço se coadunam, Tércia Montenegro compõe uma bricolagem temática e em linguagem: corpos muitos brancos e nítidos, outros nebulosos e opacos. Outra vez, a fresta entre o mostrar e o sugerir. A exibição cinematográfica serve à escrita do corpo no prazer. É possível dizer que não há uma orgia no trecho descrito? Se o desejo é a certeza da perda, geradora da demanda ininterrupta, como retirar do gozo aquela que supostamente perde o esposo, na traição? Afinal, ambas perdem Vitório,

³Man Ray foi um dos fotógrafos e pintores mais importantes do século XX, destacando-se especialmente nas vanguardas da década de 20 no dadaísmo, abstracionismo e surrealismo. Realizou também trabalhos no cinema.

conectando-se exatamente pelo fio mortal do desejo instaurado pelo homem nas duas.

A próxima mulher em dissecação perpassa quatro histórias do mesmo livro de Tércia, relatando-se como num diário de atrações, viagens e perdas, sua cartografia afetiva. Nela, o corpo e o sexo são personagens principais. Seu nome pouco importa: a ausência nomeia o movimento cuja fonte é sempre o mistério da narração. Há muito o que dizer do que não tem nome. Serão eles assim independentes? Que impulsos ocultam? Como contam de suas faltas? Sem organismo, a personagem celebra a profusão, a falta de órgãos e a pulsão: “Essa dicção outra, flagrantemente marcada pelas pulsações do corpo e do além-corpo, daquilo que é parte da palavra, mas que repousa na superfície (ou nos subterrâneos) da palavra, daquilo que está na gênese do discurso – a inspiração, o fôlego [...]”, conforme Castello Branco (1995, p. 86).

A primeira narração desta mulher sem rosto é “Esboço de sangue e cinza” (OTES) em que ela relembra o primeiro encontro com Solano, num restaurante semelhante ao que se encontra no momento da enunciação. A arte fotográfica pulula desde o primeiro dos quatro parágrafos do texto, na descrição minuciosa da imagem do homem. Por ter feito diversos registros do sujeito e ter corrido para revelá-los e pôr no varal da sala, é interceptada pela mão do homem. Após as devidas satisfações do porquê da imagem, dividem informações sobre as profissões de diplomata e de professora de fotografia, encaminham-se para a casa da narradora e transam, antes de ele convidá-la subitamente a uma viagem à África ao fim do conto.

A protagonista confessa o erótico: “abraçou-me com seus braços de luz sanguínea, e eu na verdade não queria, mas deixei, deixei que ele me beijasse e me pusesse sentada sobre a pia, minhas mãos calçadas em luvas, e meu vestido levantado, e minha boca colada à sua.” (MONTENEGRO, 2012a, p.41). A mesma postura de passividade se mantém em “Aquarela com bonsai” (OTES) no qual a personagem narra uma transa a três, no continente africano: “Se fossem dois homens, seria mais fácil, eu disse. Com outro homem eu não admito, ele respondeu. Mas com outra mulher, eu não, poderia ter dito. Mas cedi” (MONTENEGRO, 2012a, p.50).

O ato machista e dominador masculino da cena rompe com o prazeroso duo passivo-ativo de Freud (2013), ao negligenciar e sobrepor a vontade do homem ao desejo feminino, que sente aversão ao corpo desconhecido com o qual divide o homem, atualizando o par amor-ódio: “A mulher afastava o vestido, caminhava a mão pelo púbis, num sorriso de caverna líquida. Era nojo, repulsa o que me punha rígida” (MONTENEGRO, 2012a, p.50). Eros polifoniza aqui o feminino. Ele é entendido como multiplicidade e não como essência, como nas palavras de Luciana Borges e Pedro Carlos Louzada Fonseca:

O feminino, por seu lado, é também parte das construções culturais que guiam as relações de gênero e, por conseguinte, encontra na arte e na expressão literária,

espaços de projeção e problematização, tanto no sentido da manutenção, quanto da ruptura com as perspectivas tradicionais. Feminino como *performance*, como construção discursiva, esta a maneira mais coerente de se compreender, na atualidade, os diferentes modos de circulação de corpos [...] (BORGES & FONSECA, 2013, p.8)

Elemento máximo da performatividade erótica feminina, a vagina é um labirinto de elementos de terra e água, conhecimento e enigma, para homens e também para mulheres. O olhar, que toca o misógino, faz com que a mulher almeje ser voyeur num paralelo com a arte fotográfica: “Participar era pior; eu queria ter uma função distante, continuar vestida naquele quarto, com a minha armadura, o meu tripé. Se houvesse fotografias, depois eu poderia me excitar em casa, sozinha.” (MONTENEGRO, 2012a, p.51) e em “Ficasse distante, fotografando com o olhar, ou mesmo com qualquer coisa, com aquela abertura que tivesse, caixa preta em que brilhava um brinco, gota de pérola presa ao clitóris.” (MONTENEGRO, 2012a, p.52).

A ação se encerra com uma comparação entre os corpos femininos e masculinos feita pela narradora: a natureza líquida do feminino, frente à rigidez masculina, gancho para o alinhar narrativo: “Eu precisava naquele momento (mas ainda não sabia) do tronco-árvore de Alessandro.” (MONTENEGRO, 2012a, p.53). É, no entanto, muito mais, um rizoma... Numa experiência erótica bastante oposta, é o amor-próprio que invade a personagem em “Cartografia de instantes” (OTES) quando, numa metáfora ao corpo feminino, ao desejo humano e a Dionísio, deus dos perigos e caos, observa uma taça, sozinha, à noite, em seu lar, e brinda à imaginação: “Uma boate, um som qualquer nesta noite litorânea, em companhia avulsa, nada melhor” (p.58).

A mente da personagem não sustenta a solidão e cria um encontro fortuito, fora da boate hipotética, com um desconhecido cujo corpo é uma persona de si mesmo, “[...] não tem olhos azuis de verdade, são lentes de contato. Reparando bem, dá pra ver sua auréola em borda sobre a pupila. O cabelo deve ser pintado.” (MONTENEGRO, 2012a, p.59). Tudo é tão falso quanto a própria vontade de permanecer ao seu lado “Sim, meu querido, foi um prazer e adeus. Nada de carona, gosto de caminhar pelo asfalto negro da noite, com essas ocasionais poças, as surpresas dos desvios” (p.59). Os quatro parágrafos do texto são mesclados entre alguma racionalidade narrativa – descrição de espaços, tempos, ações e personagem – e jorros de frases ébrias de desejo como a da epígrafe deste capítulo. Sensações táteis e visuais, numa “dança contemporânea de seres abstratos” (p.60) finalizam o texto, retornando o corpo a um estado entre o sono e o pensamento. A mulher observa solitária a taça ao chão e encerra o conto-fotografia.

No conto “Exposição” (OTES), possivelmente a mesma personagem, agora saída de uma galeria de arte em direção ao restaurante em que relembra sua história com Solano conta os detalhes de sua relação com Alessandro. Temos uma sequência de quase duas páginas de discurso direto com o uso de travessões, num relação intertextual com o poema “Balada do

amor através das idades” de Drummond. Um teatro é assim encenado eroticamente no conto:

- Imagine se você fosse um sultão, e eu, a preferida do seu harém.
 - Você vale um harém inteiro – Alessandro diria, mas eu não me contentava. Queria fantasiar: [...]
 - Você acha que a gente se amaria da mesma forma, se vivêssemos na Idade Média?
 - Acho.
 - Impossível! Imagine, você um monge ocupado em copiar iluminuras, e eu, uma freira jurada ao voto de silêncio. Nosso amor seria bem diferente se você invadissemos minha cela de convento, à noite, sem eu poder falar nada.
 - Hum
- Eu o fustigava com o lençol em rolo, montada sobre suas pernas. Alessandro, estendido na cama, controlava o riso. (MONTENEGRO, 2012a, p. 89)

A perda é a única certeza do amor, teatro da escassez. Tal como no poema drummoniano, a história da personagem metaforiza a impossibilidade da satisfação de Eros, mesmo ele estando “em toda parte, camuflado sob variados disfarces, máscaras sociais que lhe garantem o livre trânsito, mesmo nos regimes mais autoritários.” (CASTELLO BRANCO, 1995, p. 67). Lacunar e desejoso por sua própria natureza, a falta se configura como instinto natural e transgressor da reconciliação almejada e põe as narrativas humanas em perda perene. O corpo, centro da ação artística contemporânea e palco das maiores disputas sociais da atualidade, irrompe poderes, constrói novos, mescla-os. Na arte, a tentativa de liberdade e de ruptura com interditos ganha matizes cada vez mais contundentes e, como no conto de Tércia, resiste nos vestígios das corporeidades dos sujeitos que nele transgridem vetos.

2.4 Escritas do gozo

Tércia Montenegro tem uma produção de contos que excede os quatro livros de sua autoria. A escritora participou de diversas antologias, com textos cujo acesso não se encontra facilmente disponível, alguns distribuídos apenas nas regiões do Brasil onde foram publicados. Os quatro contos da escritora, publicados na coletânea *50 versões de amor e prazer - contos eróticos* (Geração Editorial, 2012), organizada por Rinaldo de Fernandes, são o ápice dos jogos de prazer em sua obra. A coletânea é lançada no período de sucesso comercial da literatura de temática erótica a nível mundial capitaneado pela trilogia do best seller *50 tons de cinzas*, com o qual a publicação de Fernandes se assemelha nominalmente.

Em evento organizado em Fortaleza no ano de 2016 pelo Jornal *O Povo* para discussão da obra *Henry & June* da escritora Anais Nin, Tércia fala sobre a publicação dizendo terem sido os quatro contos escritos ao longo de sua carreira e não exclusivamente para a

coletânea. A autora também critica a associação recorrente entre escritor e narrador/personagem especialmente quando a literatura escrita por mulheres trata de questões eróticas. Anteriormente, na época de lançamento, a escritora falou em seu blog sobre o processo de escrita dos textos e as relações de sua literatura com a temática:

Amigos,

Logo, logo chegará às livrarias a antologia 50 versões de amor e prazer, organizada por Rinaldo de Fernandes e publicada pela Geração Editorial. São contos eróticos escritos por 13 autoras brasileiras (eu e Ana Miranda somos as "representantes cearenses"). No início, para mim foi complicado superar a timidez diante de certos temas e palavras, para me dedicar às quatro histórias picantes que aqui estão publicadas. Durante um tempo, passei por hesitações, até me lembrar: arte é território de liberdade e sempre existe uma maneira interessante de tratar qualquer assunto, mesmo aqueles que à primeira vista inspiram tabu.

O resultado dessa experiência foi libertador; creio que ainda farei várias outras narrativas na mesma linha, nem que seja por um simples exercício literário... (MONTENEGRO, 2012c, *online*)

A participação assim descrita como libertária de Tércia Montenegro nessa coletânea erótica se inicia por meio do conto “Curiosidade” (50VAP) em que o exibicionismo é temática central junto à autodescoberta do corpo e, conseqüentemente, do prazer da narradora-personagem, ainda conduzida pelo amante. Após sucumbir aos desejos voyeur do parceiro e se depilar, a mulher, ou “uma simples menina no quadril grande demais” (MONTENEGRO, 2012b, p. 315), toca-se com o auxílio do seu parceiro, antes que os dois façam sexo oral: “[...] ensinou minha mão a descortinar a pele, revelando o que me pareceu o símbolo do infinito em pé, diante do espelho. Minúsculo, mas infinito e rosado. [...] Então ele fez sozinha o que eu não poderia, e foi provar-me com boca e dentes [...]” (MONTENEGRO, 2012b, p. 315-316).

O conto termina com a narradora voltando nua e depilada à varanda, num gesto de desvelamento do próprio órgão genital. Nesse mesmo local, minutos antes de ir embora, o amante a tinha levado e exposto para um vulto no quinto andar do prédio defronte. Em duas páginas, a narrativa expôs, como um texto tímido porém curioso, as primeiras aventuras da narradora no mapeamento de sua fisiologia e das práticas eróticas às quais quer ter potencial de efetivar pois, como o título afirma, tem *curiosidade*. O vocabulário é bastante refinado e traz menções delicadas das descrições da personagem e de como ela realiza sua busca de desejo, textificando sua inocência a que refere já ao se apresentar no início da narrativa.

Com uma linguagem menos discreta, o segundo conto da autora na coletânea revela possibilidades eróticas mais maduras e ousadas. Em “Sessão das seis” (50VAP), a narração da personagem, de quem não se saberá o gênero assim como o do seu cônjuge, gira em torno de uma fantasia sexual exibicionista proposta por aquele ou aquela que narra: introduzir um

homem forte de braços assim como seu “músculo poderoso” (MONTENEGRO, 2012b, p.318) na relação a dois, numa noite de cinema que desemboca num sexo dentro do carro 100% fumê.

Num relato que tem o cônjuge como interlocutor, o corpo narrador descreve, sempre com os verbos no futuro, a proposta do encontro a três na sessão de cinema que “não será nada romântico, pipoquinha ou bombom. Não, meu anjo, o único doce serão pirulitos, dois, bem roliços e saborosos, entende?” (MONTENEGRO, 2012b, p. 317). Dentro do cinema, os gestos de dor e prazer se misturam “enquanto você machuca minha perna com apertos. Temos de sufocar os gritos, e você se aproveita disso, sabe que sou frágil, não suporto dor” (p.318). A essa suposta passividade o corpo narrador responde com o desejo de “deixar hematomas, para que você não esqueça durante uma semana [...] Dor, nem tanto. Em você, não dói.” (p.318). No carro, as personagens promovem um *ménage a trois* entre os bancos em que parece haver certa tensão e dificuldade de entrosamento entre o homem trazido pela pessoa que narra e o cônjuge.

O encontro dos corpos se potencializa, fazendo do pudor um símbolo para a concretização do erótico. A suruba narrativa pode ser lida em trechos como “Quando volto a ele, você morre de excitação e ciúme, não é? Eu quero sentir isso, e agora mando que ele vá para você e faça o mesmo, te busque e te pegue, enquanto eu observo” (p. 319) e em:

O único espontâneo da história será ele, que com a maior elegância vai limpar no lenço o esperma, enquanto contempla carinhoso aquele membro ainda ébrio que, aos poucos, começa a decair. Só então guardará de volta na calça, para oferecer a nós, arriados e nus no banco traseiro, uma caixa com papéis higiênicos. Você recusará, numa espécie de pudor atrasado. (MONTENEGRO, 2012b, p. 319).

O esperma, o membro caído e os papéis para limpeza denotam a consumação do sexo e o pudor. Dor e prazer finalizam igualmente a história, com a saída do casal do carro num beijo com “sabor de saliva e sêmen” (p. 319) envolto de remorsos, marcas corporais e psicológicas mas, sobretudo, com muito prazer. A dúvida sobre si e sobre as possibilidades de viver sua sexualidade, num caminho tênue entre violência e satisfação, segue como mote da escrita erótica da autora que cresce em dois níveis: a extensão, de fato, exponencial (“Sessão das seis”, conto de 3 páginas é seguido de um de 6 páginas e um de 12 páginas) e no desenvolvimento do erótico tanto na intensidade de suas práticas como na desinibição ou no caráter visceral da linguagem. O corpo ganha curvas cada vez mais sinuosas e criativas a seguir.

“Dois em um” (50VAP) traz a temática do travestismo como conflito central. Pensarei aqui, sob o viés da libido, como o desejo quebra as barreiras estabelecidas pelas normatizações sociais incluindo aqui a própria ciência da mente: a narradora-personagem, estudante de psicanálise, discute e discorda fortemente dos preceitos freudianos ao longo do conto. Ela joga luz a uma nova face do desejo, não mais entendido pela falta, como na

psicanálise clássica, mas, sim, com uma espécie de autoagenciamento. As críticas atingem um ápice em: “Freud diria que o que eu sinto é uma típica inveja feminina: basta me lembrar desse chavão para me remoer de raiva. Tenho uma súbita necessidade de me livrar dessas vozes psicanalíticas, com suas verdades e fatalismos. Tenho o desejo de me libertar, nessa noite.” (MONTENEGRO, 2012b, p. 324).

Pensando também tais necessidades de ruptura, a partir de Nietzsche e Espinosa, Deleuze e Guattari apresentam a categoria psicanalítica do *esquizofrênico* não como uma patologia, mas como um modo de vida militante, como *máquina de guerra* contra as transcendências repressoras da pulsão. Seria preciso, portanto, ser uma interrogação ao padrão, como as personagens deste conto, e preservar um estado de excesso, criatividade e não de vácuo:

O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real resulta disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Ao desejo não falta nada, não lhe falta o seu objeto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo; é sempre a repressão que cria o sujeito fixo. [...] Não é o desejo que se apoia nas necessidades mas, pelo contrário, são as necessidades que derivam do desejo: são contra-produtos no real que o desejo produz. A falta é um contra-efeito do desejo, deposta, arrumada, vacualizada no real natural e social. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.31)

O namorado, Cássio, de quem ela tem certeza do fato de ser gay, é também Scarlett, travesti que performa em shows de humor em bares e churrascarias da cidade, um corpo duplo, múltiplo em identidades e pulsões: "A peruca era bem alta e crespa, da mesma cor vermelha do vestido, que trazia seios falsos, espetando a seda. Falso também era o traseiro, em formato de coração. [...]" (MONTENEGRO, 2012b, p. 321). O híbrido está disperso entre realidade e ficção e, todavia, é desejoso e desejado. É alvo de minuciosas descrições que derrubam fronteiras entre a pulsação corporificada e a organização da psique ao longo do texto.

Confundem-se, em plena narração em primeira pessoa, as identidades, pois o namorado tem “Sapatos de salto que eu nunca ousaria calçar – mas Scarlett se equilibrava perfeitamente.” (MONTENEGRO, 2012b, p. 321). Ele performa a si mesmo no bar ao qual a narradora assiste, rodeada dos amigos de Cássio. A narrativa culmina com uma transa dentro do banheiro dos funcionários, quando, em meio ao corpo feminino que se desfaz, a narradora confessa sua fantasia sexual: “[...] afasto a calcinha e sinto o pênis de Cássio me ocupando inteira; levanto bem alto a coxa, que ele segura quase na altura do seu ombro. Se alguém entrasse agora me veria extremamente aberta, sendo comida por um travesti.” (p. 324).

Eros, deus múltiplo, enverga as flechas da razão para sobrepôr as suas; mescla identidade de gênero e gozo; faz o corpo falar mais alto que as pré-conceituações. O desejo é

particular e potente no conto fazendo nascer um corpo não universalizável, duplo ou múltiplo. O corpo que põe em cheque a análise tradicional da libido é, por fim, posto em prática pela narradora. Ela propõe uma saída em conjunto com o namorado e os quatro amigos dele, deixando ao leitor a sugestão de uma orgia. A trepa coletiva nasce com a sugestão/condição de Cássio assumir seu corpo feminino, fetiche da namorada.

O travestimento é discutido por Sarduy (1979) quando, ao analisar o romance *El lugar sin límites* de José Donoso compara a inversão de gênero na narrativa à dinâmica das bonecas russas nas quais, assim como na personagem de Tércia, o desejo “é a inversão em si: uma cadeia metonímica de “reviravoltas”, de desenlaces transpostos, domina a progressão narrativa” (SARDUY, 1979, p. 46). O par Cássio-Scarlett é, assim uma máscara de si mesmo, que melhora e excita o humano a partir da “coexistência, num só corpo, de significantes masculinos e femininos: a tensão, a repulsa, o antagonismo que entre eles se cria.”, segundo Sarduy (1979, p.49). Tal corporeidade é uma metamorfose de códigos. Com ele, a personagem sente o nó do desejo a enlaçá-la, ciente de que leva em conta a satisfação pessoal, como também atesta Paz:

O amor é tem sido e é a grande subversão do Ocidente. Como no erotismo, o agente da transformação é a imaginação. Mas, no caso do amor, a mudança se dá em relação contrária: não nega o outro nem o reduz a sombra, mas é a negação da própria soberania. Essa autonegação tem uma contrapartida: a aceitação do outro. Ao contrário do que acontece no domínio da linguagem, as imagens permanecem: o outro, a outra, não são uma sombra, mas uma realidade carnal e espiritual. Posso tocá-la mas também *falar* com ela. E posso ouvi-la – e mais: beber suas palavras. Outra vez a transubstanciação: o corpo se torna voz, sentido, a alma é corporal. Todo amor é eucaristia. (PAZ, 1994, p. 113).

Se o amor é assim eucarístico, come e se torna deus com a alteridade, conforme se lê acima, é também uma projeção de sombras em suas imagens. O último conto da coletânea *50 versões de amor e prazer*, quarta publicação de Tércia Montenegro no livro, traz corpos que se experimentam imaginativamente, entre a aceitação do outro e a negação das regras tácitas. “Um caso familiar” (50VAP) é a narração em primeira pessoa do fato sexual mais curioso dos últimos cinco anos da vida de Jéssica – “Depravada talvez fosse o termo exato, mas eu não queria criticá-la” (MONTENEGRO, 2012b, p.326). A situação é contada a nós pela amiga casada que planeja engravidar, cinco anos após o último encontro das duas.

A história é centrada na relação da protagonista com Rubem, “moreno-máquina” (MONTENEGRO, 2012b, p.334), em Porto Seguro – numa das primeiras demarcações geográficas com referência no mundo extraliterário nas obras de Tércia. O homem a priori não aprecia *ménages* mas, sim, ficar trancado com uma mulher por tantos dias num motel até que ela não mais suportasse. É um Don Juan, que não ama ninguém, pois é o próprio amor, como na *Cantiga de Malazarte* de Murilo Mendes. Um falseador pelo qual, tal como a protagonista,

o leitor “se deixa capturar pelo fascínio dom-juanesco. Pois todo texto, como dom-juan, quer seduzir, quer pôr seu desejo na ribalta, com as luzes que o fazem brilhar.” (BRANDÃO, 1995, p. 59). Mas, Tércia não permite que nada permaneça sem mostra o outro lado que guarda. Assim, será o corpo masculino o futuro detonador do percurso ao empoderamento da protagonista.

Fisgada pelo desejo, Jéssica vence algumas suposições aflitivas e faz suas primeiras descobertas sobre a vida do homem libidinoso. Ele é sustentado por uma velha que, em troca do seu retorno mensal à casa, permite seu envolvimento com outras mulheres. O sexo se dá de forma quente e compulsiva, relatado detalhadamente pelas pulsões nas múltiplas zonas erógenas dos corpos de ambos: “De repente, virou Jéssica na cama como se jogasse uma boneca; expôs suas costas. [...]. Mordeu tudo o que pôde das nádegas e afastou o biquíni para lambe o ânus. Jéssica gritava.” (MONTENEGRO, 2012b, p. 331).

O falo masculino almejado pelas mulheres de Tércia Montenegro é arcaico: forte, grande e rígido. Outra vez ele aparece neste conto, recuperado tradicionalmente pela personagem. Sua presença, todavia, liberta a voz feminina do receio de tê-lo como objeto para si: “Era um pênis feito para virar escultura, um instrumento para se acoplar numa reentrância de carne. Jéssica pensou que gostaria de um modelo daqueles, feito de borracha. Poderia passar um dia inteiro com o pênis em si; iria aos lugares, andaria na rua, sentindo o membro interno.” (MONTENEGRO, 2012b, p. 331).

O dildo aparece aí como um objeto fictício mais útil que o pênis. Tal jogo de máscaras entre a autossatisfação e o interdito se concretiza nos dias no motel com os dois personagens. Rubem e Jéssica, penetrada somente na segunda noite, não podem se masturbar. A personagem, então, faz uma dupla transgressão quando “No chuveiro, aproveitou para se tocar, chegando ao clímax tão adiado. Precisou apenas de cinco minutos para isso, e voltou ao quarto fingindo que nada tinha acontecido” (MONTENEGRO, 2012b, p. 332).

A repressão ao gozo também se converte em vingança quando Jéssica “aplicou-se em chupar e friccionar seu pênis, na esperança de que ele gozasse e se desse por vencido.” (MONTENEGRO, 2012b, p.332), ao que Rubem, em suposto autocontrole, respondia pedindo para que ela parasse. Tal quadro não perdura por muitos parágrafos, irrompendo em orgasmos múltiplos:

A fase da penetração durou mais um dia. Jéssica não calcula quantos orgasmos teve, nas múltiplas posições que usaram. Rubem também ejaculou bastante; inclusive, ela achava incrível um homem gozar tanto, sem descansar. Ele gozou em seus seios, banhou seu rosto com esperma, depois gozou em sua boca. Quando ela pediu que ele se masturbasse para ela ver, um borrifo grande respingou no espelho sobre a cama, e os dois riram muito. Jéssica não se cansava de ser preenchida pelo pênis de Rubem e, mesmo quando sabia que já não teria orgasmos, continuava querendo transar.

(MONTENEGRO, 2012b, p. 333).

No terceiro dia, Jéssica, cuja “vagina estava em carne viva” (MONTENEGRO, 2012b, p.333), aceita como último ato erótico, o sexo anal proposto por Rubem que, em seguida, revela-se liquidado. A exaustão do homem dilata a insaciedade tranquila de Jéssica que pede que ele a procure para “somente repedir a dose, que foi tão boa – embora um pouco dolorida” (p.333). A compulsão dá o tom do duelo perigoso e estimulante que a pulsão exerce nos corpos do texto. O reencontro dos dois, entretanto, acontecerá apenas em Salvador, dias depois, em frente à casa onde vivem Rubem e a velha pela qual é sustentado.

Não demora para que Jéssica descubra que a senhora se trata, na verdade, da avó do homem. Convidada a entrar, Jéssica se depara com um convite ousado: fazer, com os dois, um *ménage a trois*. Realizada, a fantasia é captura definitiva de Rubem e vitória da protagonista:

Ficaram os três despidos, num quarto absolutamente escuro, onde se pressentia a sombra de Rubem sobre a velha. Ele pediu que Jéssica participasse, e assim ela começou a explorar uma pele frágil como papel de arroz, com uma textura de linhas secas pela superfície dos braços e seios. Aos poucos, Rubem deixará de penetrar a velha para tocar Jéssica. Os corpos se confundiram e, quando ela sentiu o pênis entrando, ao mesmo tempo recebeu no pescoço as lambidas da velha, como uma cobra gelada e miúda. (MONTENEGRO, 2012b, p. 337).

A avó, “duplo negativo da boa mãe” (BRANDÃO, 1995, p. 102), atualiza na cena uma relação freudiana quanto ao desejo. Ela transgride o tabu do incesto familiar, lança luz à libido dos corpos na velhice e liberta o gozo feminino em múltiplos aspectos. A língua transformada em uma cobra gelada e miúda reflete uma animalização do desejo, acentuando ainda mais a violenta vontade de saciedade das personagens. Jéssica subverte o jogo lançado por Rubem – que, a três, “pela primeira vez, sentira-se confortável naquela cama.” (MONTENEGRO, 2012b, p.337) - tomando-lhe a posição de atividade e superando-o em expectativa e concretização de prazer.

A mulher, então, nega duplamente a submissão ao domínio masculino tanto na avó que usa do corpo do neto, quanto pela protagonista, que, ao final, foge das sucessivas tentativas de aproximação de Rubem. A sentença “Sou uma mulher liberal e meu negócio é curtir...” (MONTENEGRO, 2012b, p.337), finaliza o conto. Autodescoberta, autossatisfação (ainda que provisória) e liberdade parecem, finalmente, formar a tríade da escritura sobre o desejo em Tércia Montenegro: uma trilha do corpo que encarna e dá identidade aos sujeitos.

As personagens dos contos eróticos, sem nome nos primeiros escritos, tem nomeação incisiva nos últimos. A linguagem também se torna mais direta, caminhando de termos como *membro* e *esperma* para *pênis*, *borrifo* e mesmo *pau*. Tércia Montenegro cria

imagens de um realismo gozoso, capturado por mãos nítidas e seguras que não deixam de fazer nele irromper a fantasia cotidiana. Os corpos de Tércia chegam à prática do sexo grupal, inexistente nos primeiros livros e não bem sucedido, dado aos tabus internalizados, em *O tempo em estado sólido*, é potencializada sem assombro em *50 versões de amor e prazer*. Os contos jorram vibração em forma de linguagem constatando que “O erotismo é a sexualidade reintegrada em uma ampla variedade de propósitos emocionais, entre os quais o mais importante é a comunicação.” (GIDDENS, 1993, p.220).

Protagonizados pela libido feminina num sexo criativo e não procriativo – o sexo anal do último conto é ápice disso -, as narrativas dos livros autorais e da coletânea erótica irrompem com interditos. Talvez o maior dos tabus tensionados pela escritora seja o de, como mulher, pôr a palavra em prol do erotismo. Castello Branco lembra da associação essencialista entre a escrita feminina e a erótica ou erotizada, relação que não se sustenta plenamente pois “o conceito de Eros, tão escorregadio e intangível quanto o próprio fenômeno, não se presta a verificações ou utilizações meramente operacionais” (CASTELLO BRANCO, 1989, p.90).

Assim, vemos nos contos de Tércia Montenegro a própria polivalência do Desejo que segue se multiplicando em sociedade. A literatura carrega em si a função de ruptura que a pulsão de vida significa ao longo dos tempos, assumindo nuances cuja interferência é externa e interna ao fato literário, como diz a teórica:

As manifestações de Eros sofrem as mais imprevisíveis flutuações, de acordo com a época histórica, o objetivo da obra literária (textos mais comerciais serão mais apelativos e mais próximos, portanto, da pornografia que do erotismo), a qualidade do trabalho do escritor e suas impressões/expressões do universo que o cerca. Estas últimas, quem sabe, sofram mesmo algumas influências do sexo biológico do autor, já que a educação, a socialização e o comportamento do homem e da mulher são (ou devem ser) distintos em nossa cultura. (CASTELLO BRANCO, 1989, p. 90)

Como manifestações dessa cultura em que o poder de Eros sofre tais flutuações a depender do momento histórico, os desejos, como os textos literários se multiplicam e progridem, ao longo das publicações de Tércia Montenegro. Seus contos seguem rumo a uma maior desterritorialização de seus limites e temores. A balança da literatura segue, então, equilibrada garantindo ao erotismo um bom posicionamento, à media que ele consegue estabelecer um sentido sempre atualizado ao corpo, um sentido vivo como a ficção, “que nunca ancora num definitivo porto, assim como o desejo, pois um como o outro não têm objetos definitivos, mas fazem rápidas ancoragem nos pontos de estofo entre significante e significado.” (CASTELLO BRANCO, 1989, p.22). Nessa disputa de contrários, o conto de Tércia se carrega de pulsão de vida, impute a gestos de busca e aproxima o corpo da sempre utópica liberdade.

3 PÉS: RASTROS ESTRANGEIROS À BEIRA DE CIDADES

“E o menino-santo, fazendo-se mártir, oferece a si para buscar a terra ideal, onde haja noite e dia, luz e sombra, e corpos inteiros, fechados. Parte sozinho; vamos segui-lo até os limites da cidade.”
(Tércia Montenegro, *O vendedor de Judas*, 1998, p. 59).

3.1 Caminhos ao corpo sem lugar

A literatura hoje dá passos crescentes para um não-lugar, com produções sem gêneros, sem demarcações geográficas, sem Literatura. Em Tércia Montenegro, a noção de fronteira está presente. Que intervalos de espaços compõem os relatos ficcionais da autora? Como se relacionam para e na construção de suas narrativas? E, fundamentalmente, como os contos circundam e fundam os corpos das personagens numa relação espacial e temporal que é basilar à narrativa moderna/contemporânea? Se é o homem o espaço primordial de nossos tempos, e não mais a terra em suas (pré)definições limitantes, é no corpo que se configuram as marcas identitárias mais eminentes.

O espaço é elemento fundamental à teoria literária desde o Romantismo quando era parte da interioridade humana, passando pelo caráter empírico de uma busca positiva do mundo nas lentes realista-naturalistas no século XIX até sua fragmentação pelas vanguardas europeias em derivações que nos atingem até hoje. Somos marcados pela dissolução dos apriorismos, mesmo os mais rígidos, desfazendo horizontes acimentados. Sempre estar, nunca ser ou ser *Pés*, título deste capítulo, faz o corpo querer pertencer mais ao movimento que ao lugar.

A cidade é filha da diferença e exterior fundante do indivíduo, segundo Jaques Derrida em seu *Gramatologia*: "o conceito de natureza e todo o sistema que ele comanda não podem ser pensados a não ser sob a categoria irreduzível do suplemento [...] o que supõe que a natureza possa, às vezes, faltar a si mesma, ou, o que não é diferente, exceder a si mesma" (1973, p.219). A luz difusa do que nos olha revela a espacialidade na qual a fazemos existir, agora dito pela própria Tércia Montenegro: “Olhos que variam do castanho ao verde – para saber seu matiz ideal, é preciso dar um passeio na praia.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 90).

A cidade habita no corpo do conto da autora com traços de provincianismo (igreja, convento, conversa de calçada, vila de pescadores...) e uma modernidade pungente (moto,

carro, avião, galerias de arte, violência crescente...). Tentarei cartografar o teor babélico de Tércia, etnografando os percursos dos corpos por seus afetos. A pé, como no título deste capítulo, sigo por seus contos, sentindo mais que pensando, percebendo os corpos nos quais o espaço atravessa: o calor, a pressa, o medo e o desejo. A cada parágrafo, com um bairro em construção, linear e em redemoinhos, a autora move as areias e constrói o espaço literário de modo “Semelhante ao mar” (OTES):

A casa de José ficava perto do mar, embora nunca no mesmo local. Era preciso mudar constantemente, por causa da areia. Parecia uma casa de brinquedo, fincada na terra e leve de se carregar – quatro homens levantavam aquilo, quando a areia avançava. Era bonito de se ver: José, o pai e mais dos pescadores erguendo um lar inteiro, andando com ele até onde a areia não chegaria. (MONTENEGRO, 2012a, p. 109)

Michel Onfray escreve uma embalante teoria da viagem em que ler e escrever estão unidos num movimento de entremeio, como no conto acima em que a casa e a reminiscência da personagem se movimentam nos embalos das águas, das histórias, dos pedaços de muitas vidas: “Lugar do verbo depreciado, o entremeio é igualmente o de cruzamentos simétricos. Sua população é formada por um fluxo e refluxo de ondas: um vai para, outro retorna de – os que partem vestem, a caminho, as roupas dos que voltam.” (ONFRAY, 2009, p. 37). Fundando o que o autor chama de “extraterritorialidade”, migrantes de partida e de chegada se refletem no mesmo espelho. Nele, o corpo leitor se olha e contempla multiplicidades no seu percurso de leitura.

As personagens de Tércia entortam vetores, fazem do aqui o lá; do lá o entre; do entre, o que não tem nome.⁴ Eles suscitam, entretanto, signos inumeráveis, perceptíveis como um vulto a corpos leitores e aos dos demais personagens, signos que neste capítulo também compõem subtópicos de investigação. Esses são, sobretudo, sinais de deslocamentos e possibilidades de fluxos, pois, na obra da autora, cearense nascida, criada e com produção acadêmica e artística residida na cidade de Fortaleza, o mundo é um salto à performance e seus corpos disparam contra barreiras externas e internas. As personagens viajam por meio da cartografia literária de um *parkour*, dando saltos sem corda no abismo obscuro e prateado da arte.

O corpo é o lugar: cria-se o espaço ao senti-lo na palavra, como garante a autora numa crônica: “[...] quando viajo, é como se reconhecesse um rosto absurdamente perfeito, e toco essas coisas para aprender a linha de seus traços, para me assegurar de que não estou dentro

⁴As nomeações de lugares, em Tércia, se iniciam apenas no último livro de contos da autora, *O tempo em estado sólido*, em alguns textos. Reaparecem no último conto da coletânea *50 versões de amor e prazer*, mas se estabelecem sem medo apenas no romance, *Turismo para Cegos*.

das palavras e da ficção. Estou na própria paisagem, e isso é real.” (MONTENEGRO, 2012c, p.22). O território é um referente volante, “que se movimenta através dos corpos outdoors” como o cartografa Glória Diógenes (1998, p.230). Vê-lo exige a dissipação dos veús da intimidade, despertar às cores por detrás da *névoa branca* e montar no *monstro da noite*, como diz a teórica. Rodeado de espacialidade, ao corpo, portanto, não é possível se isolar, como se vê no conto “Cara de cão”, publicado na revista *Arte e Letras* com a narração de um filho:

Envolvido em seu crescimento espiritual, nosso pai havia se exilado de qualquer perturbação mundana que o desviasse da serenidade. Óbvio que com a esposa ele jamais conseguiria a paz, o nirvana ou sei lá o quê – de modo que uma comunidade alternativa foi a solução socialmente viável (apesar de exótica) para que ele nos dissesse que partia de vez. No começo, *ela* o processou para que ele pagasse pensão alimentícia, mas o juiz entendeu que, como ele não trabalhava formalmente, poderia contribuir de um jeito paralelo – que ele fez, enviando remessas de frutas e grãos cultivados na propriedade hare-krishna. *Ela* gritava que ele era louco e cínico enquanto jogava as encomendas contra a parede. (MONTENEGRO, 2013c, p. 70)

Austeridade, não-violência, limpeza e veracidade: os quatro pilares da sociedade hare-krishna, que tem por nome o trecho de um mantra buscam a liberação do corpo verticalizado. O pai do narrador pertence agora a um lugar onde todos os seres vivos estão repletos de almas espirituais, de agência. A horizontalidade entre humanos e não-humanos instaura uma outra lógica, loucura aos olhos do corpo controlador e possessivo da esposa, mãe de narrador que invade seu espaço no mínimo energeticamente. Nenhum corpo pode fugir por completo. Nos contos, ele vai até um outro, formando uma teia que emaranha lugares e desejos.

Saio em busca da alma encantadora das ruas e aqui está ela: a corporeidade na literatura. Temporalidades e espacialidades formam um *duo* que aparece em capítulos específicos deste trabalho por uma dinâmica de exposição, mas que segue se interpondo mutuamente. Que corpo é este, então, dos deslocamentos velozes e irrefreáveis dos contos de *O tempo em estado sólido*? O sentimento de desgarramento e não-pertencimento desestabiliza corpos como o de Leila de “A alma e o peso” ou o de Larissa em todos os muitos contos em que ela afigura sempre em linha de fuga. A viagem é tema assegurado na obra da autora, deflagrando um *lá* instigante e por vezes mais confortável, porque inseguro e desafiador, que o lugar natal.

Em *O resto de teu corpo no aquário* são as heterotopias foucaultianas, presentes também nos demais livros, que ganham destaque vigoroso nos contos de Tércia. Estes espaços ou *contra-espacos* habitam o lugar entre, existindo de forma controlada, mas tentando escapar dos dispositivos de controle. Com narrativas invisíveis à maior parte da sociedade, seus habitantes contam suas histórias marginais metonimizadas nos corpos, por sua vez, utopias situadas ou heterotopia, “espaços absolutamente outros” (FOUCAULT, 2013, p. 21), isolados,

diferenciados, até proibitivos de todas as civilizações. São exemplos: presídios, cativeiros, bordeis e outros lugares de profunda solidão ou de multidões transeuntes.

Sem necessariamente fragmentar estruturalmente todas as suas narrativas – com a exceção estilística dos múltiplos narradores de “D.T.” e “Os desejos – o terceiro de Tércia se assemelharia ao que nos diz Schøllhammer sobre o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, com “histórias de pessoas comuns em situações de confronto com o medo, a violência, o crime, a miséria, mas também histórias que envolvem os desejos e as expectativas dos moradores da capital [...]” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 80). Destes humanos, fora do espaço-tempo, percebe-se a contemporaneidade, a pulsão do corpo e, enfim, a literatura como arte deslocada e deslocadora de verdades.

O livro *Linha Férrea* traz corpos que ousam sair dos trilhos, como aqueles aos quais se direciona a dedicatória da obra. Numa miríade de espaços possíveis, os corpos provocam o conflito entre a realidade circundante e a ambição de distorcer fronteiras e atravessar seus próprios sertões. Acontece assim com a protagonista de “Pássaro” (LF), símbolo dos que voam e tem em sua estrutura de asas seu universo geográfico-afetivo; dos que constroem seu ninho: são seus próprios lares. Novamente os cárceres aparecem em “As detentas” (LF) e “Amortalhadas” (LF). A poética da itinerância acomete os corpos sociais de “A procissão” (LF), e em destruição maciça em “O trem” (LF), conto de embate entre modernidade e tradição, no qual cidade e corpo se fragmentam.

Nos contos de *O vendedor de Judas*, a mescla de espacialidades encontra suas primeiras manifestações como aponta o prefácio do escritor Caio Porfírio Carneiro à obra. A escrita é aí fruto do empenho da autora na retratação dos dramas provincianos. Há, do mesmo modo, traços cosmopolitas de Fortaleza. Eles surgem sem a cor local do regionalismo estreito:

Embora Tércia amplie situações outras, que envolvem a esfera religiosa, a geografia interiorana e busque, em várias paisagens, a atmosfera do fantástico, do alegórico e do mórbido, a sua palpitação criadora preferida, a espargir fagulhas, tipifica-se perfeitamente – vê-se bem – nessas armadilhas dos meio-tons, balizas mestras dos escritores sensíveis à captação do universo invisível dessas criaturas mudas, tanto do âmago quanto da periferia da cidade grande. (CARNEIRO apud MONTENEGRO, 1998, p. 7)

Como ressalta Carneiro acima, Tércia está situada nos *meio-tons*. Quão minimizador seria traçar o mapa do corpo, circunscrevendo-o, como a um objeto, imobilizando-o, matando-o? Aqui interessam os corpos literários como estradas sem fim em que até o último destino se bifurca e envereda, pois estamos sempre à beira. De quê? De onde? (ou seria melhor usar “Aonde”?). A noção de espacialidade fica em cima do muro, “não apenas como cenário

para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem” como diz Luis Alberto Brandão Santos (1999, p.132). O corpo do conto de Tércia é um viaduto, meio de passagem de corporeidades distintas em origens – quase sempre desconhecidas - e destinos que, se sabidos, não são asseguráveis.

Percorrer os textos ficcionais é escolher a volta por sendas repentinas, em que se desorienta com “Os arranjos de surpresa da cidade,/ acatando os acidentes como acasos celebrados.” (PUCHEU, 1997, p.14). A desordem do ao redor atravessa quem o cruza, não é só transeunte, mas seu próprio construtor. Aquele que se rebela contra a homogeneização em busca da paisagem que há por trás dela é o corpo-drone, paisagístico. Com a arte no território do não registrável, a ausência é condição do contemporâneo. Descrever as cidades invisíveis como as de Ítalo Calvino, guiado pelo cavaleiro inexistente, também do autor italiano é ser armadura sem corpo, cidadezinha do interior com pulsão global, um trem veloz do progresso demolidor.

“Pedaço de rua escura” (MONTENEGRO, 2001, p.45), “Um gato morno pela sombra da tarde” (p.46) e “malas e bolsas, no equilíbrio” (p.46) são sintagmas e frases do conto “Jardinagem” (LF) que mostram um estilo descritivo na composição de imagens em que certo minimalismo irrompe no pormenor de uma realidade quase sensível e numa brecha ao mistério, à sugestão, à fantasia das pequenezas. A literatura se mostra na qualidade do “cultivo de uma beleza silenciosa” (MONTENEGRO, 2001, p. 45). No conto, a movência é chave para a entrada numa narrativa sorrateiramente incógnita na qual um homem, espécie de concierge de hotel, cultiva rosas no jardim.

Em meio à agitação diária como fluxos de hóspedes, “transitórios na cidade como as pessoas no mundo” (MONTENEGRO, 2001, p. 45), a trama cruza sequências narrativas em que se mostra o passado do protagonista: sua mulher o abandonara de modo fulminante. Percebe-se também a rotina de um casal de aparentes escritores, trancado com papéis e canetas no quarto do hotel durante um mês. Eles também observam o cultivo das flores com as quais o protagonista estabelece um diálogo interior. A relação entre corpos e espaço é o solo de germinação do conto, desde o ofício do homem em “apenas ficar acordado, vigiando a imobilidade do pedaço de rua escura” (MONTENEGRO, 2001, p.45) à lembrança não bem sucedida de sua primeira viagem, seguida de muitos deslocamentos até seu retorno à rotina.

A narrativa traz ainda a descrição compacta de um dos elementos espaciais mais recorrentes em toda a obra de Tércia. O sintagma “A cidadezinha praiana de forte vento” (MONTENEGRO, 2001, p.46) é o chão nativo ou destino emergente de grande parte dos corpos. Em “Cavalo diante do mar” (LF), lê-se: “A cidade termina em praia, com palmeiras

longas que se inclinam pela areia. Os cascalhos entram na água, formando um caminho escuro. Estrada que se marca de pegadas e sombras, destino certo para um homem” (MONTENEGRO, 2001, p. 37). *Cidadezinha* nos remete à circunscrição geográfica e social do espaço, provinciana em doses de cosmopolitismo. *Praiana* corporifica o mar, sempre circundante e limítrofe. As águas, como metáfora de uma liberdade ulterior, são a resposta mais frequente do que aqui se está constantemente à beira. Por fim, *o forte vento* remonta à sensação de um existir instável.

O mundo de Tércia Montenegro é como *a estrutura da bolha de sabão*, de Lygia Fagundes. Nessa molhada “brevidade do voo, o círculo transparente que se desloca antes da explosão” (MONTENEGRO, 2012a, p. 11), a cidade-corpo e o corpo-cidade se implodem em um incêndio que em “Jardinagem” (LF) é metaforizado como uma luz de fogos nas rosas. O sol é claridão que rompe a estaticidade e inaugura a existência: “Naquela noite, quando a rua cristalizasse no escuro, os dois jovens estariam longe, criando com faróis acesos uma outra cidade.” (MONTENEGRO, 2001, p. 46). A luz aqui é força que imana dos corpos, construtora do Outro, do meio e do mundo. A escuridão da cegueira é seu conflito simbólico central.

Percorrer Tércia é passear de bicicleta pela avenida: testar o olho e todos os sentidos diante do conhecido e espantar-se com o que se enxerga. Sua literatura é convite a desconfiar, a ser estrangeiro: “Uma cartografia que inclui no mapa o olho do pesquisador”, diz Santos (1999, p. 137). Olhar com as costas, ver com olhos fechados, andar no escuro burilador confirmam que “a cartografia literária é aquela que interroga o próprio impulso cartográfico.” (SANTOS, 1999, p.137). A percepção provinciana e cosmopolita aponta que *Toda cidade é invenção* como diz um postal sem ficha catalográfica de Fernanda Meireles, artista visual e escritora de Fortaleza.

É preciso, como nos diz Nelson Brissac Peixoto, “Retornar da geografia à paisagem” (2004, p.15). A cidade contemporânea obstaculiza sua identidade e transborda a modernidade, racional e conceitualista. É usada – e usa – a literatura como terreno para construção de enredos sobre si mesma, cada vez menos apenas para fundo de narrativas. O texto de nosso espaço se fragmenta dentro de seus sujeitos, arranha o céu e se dissipa em bulbos sem se enraizar. Em Tércia Montenegro, o espaço urbano simula multiplicidades. No anonimato seus personagens são identificados pelo seu movimento para ser.

Eis, assim, que “ao texto literário vai interessar, sobretudo, o incapturável da cidade: incapturável, porque não se trata de um objeto, mas de vetores, não se trata de um conjunto definido de pontos, mas de uma multiplicidade de trajetórias não necessariamente regulares.”, (SANTOS, 1999, p. 137). Tais vetores de um desenho sempre mexível traçam borrões que se avolumam e se sobrepõem na construção de sujeitos-corpos em deslocamento na ficção. O sentido

é nômade mais que migrante na literatura. No conto de Tércia, seguimos o percurso de corpos sem direções significativas e, por isso, com todas elas. O conto, em si, guarda suas geografias.

3.2 Geografia literária do conto

Em Tércia, o corpo é sempre um transeunte, seja do dito *real*, do aproximadamente reconhecível e até do encoberto ou fantástico. Investigo uma escrita que, de dentro, monta um lugar fora. Sendo as personagens exóticas a si mesmos, o pertencimento lhes é uma estria de fogo tal a que vê no céu o primeiro protagonista de *O tempo em estado sólido*. Como um romance, como uma pista vista ou como um corpo-avião, Alessandro de “Asa norte, caminho do céu” (OTES) é funcionário de uma editora, trabalhando como uma espécie de ilustrador ou design. São descritas ao leitor, num estilo mangá, as imagens do seu apartamento - ele é um recém-saído da casa dos pais -; uma mulher em momentos de buscas dessemelhantes aos seus; e uma moto com a qual irrompe todos esses flashes visuais, voando baixo mais em si mesmo que em algum espaço externo.

Alessandro guarda da infância outro hábito nômade: observa de um acostamento e com um rádio pirata em mãos a aterrissagem dos aviões. “É um dos locais mais altos da cidade” (MONTENEGRO, 2012a, p.9), onde a noite principia com vadios, bêbados e sonhadores. Sua parceira em falência é Larissa, corpo já conhecido por nós, nome cuja etimologia é puro espaço: *da acrópole*, a parte mais alta da cidade grega. Aqui, a personagem ainda aparece pequena, nas chamadas da secretária eletrônica que guarda desinteresse e desterritorializações de laços afetivos; no apartamento revirado pós-conflito; e naquela cidade em que não passa de uma forasteira. Larissa vai tomando corpo e espaço ao longo do livro.

O protagonista se transporta ainda à infância ao lembrar a doença do pai a quem reza pela morte como aliviadora do sofrimento. Ele lembra as excursões amazônicas com direito a passeios em lanchas voadeiras. Seu corpo é sempre célere com a fusão de passado-presente, com os espaços sensíveis e memorialísticos de onde sobressai “uma queda aos doze anos e os dois pinos na perna esquerda, depois do desmaio e do sangue, o ruído dos ferros e a dor nas axilas pelo tempo de muletas.” (MONTENEGRO, 2012a, p.12). Alessandro caíra de um cavalo de nome Redemoinho. A descrição objetivada da corporeidade fragmentada da personagem narra um estado de *entre*, de natureza explícita e de flutuação no tempo.

No conto, o espaço se dá na memória e seus diversos simbolismos culminam na cena final do conto. O casal no aeroporto, já separado: ele, frente ao Boeing 777, “majestoso nos reflexos prateados de um peixe” (MONTENEGRO, 2012a, p.14) prestar a levar, engolida,

Larissa. A baleia é aqui metáfora de morte e vida. Nos mares do ar, ainda que quase execute um movimento de glissagem, o avião leva a personagem na passagem emergente de uma altura a outra, num rastro de fumaça. O conto termina deixando completamente abertos os caminhos que seguiria Alessandro dali em diante. Deixando o corpo leitor também no ar como o sonho do protagonista em se tornar um piloto.

Alessandro é linha de fuga, escape, desestratificação, platô, viscosidade e ruptura. É um corpo-sem-órgãos “que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não para de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.11). Seus afetos ficcionalizam chegadas e partidas. Acompanhamos suas pernas no buggy, na asa-delta e no surf das viagens rememoradas pela voz do narrador. A leitura une nossa escuta a dele, sempre atenta aos timbres da torre de controle dos aviões. Já que “Toda viagem vela e desvela uma reminiscência” (ONFRAY, 2009, p. 32), Tércia é vagante. Seus contos passeiam em paisagens plurais e põem à deriva corpos, em temática e em forma.

Os deslocamentos de contos como “Asa norte, caminho do céu” (OTES) são rastros da lugaridade megafônica de nossos tempos. Segundo o geógrafo canadense Edward Relph (2012), a ideia de lugaridade se refere às qualidades pelas quais um lugar pode ser compreendido, como autenticidade, sentido, enraizamento e interioridade. Assim sendo, o autor retrata como *não-lugares* aqueles desprovidos em absoluto dessa lugaridade, como aeroportos internacionais, supermercados e lanchonetes fast food. Foucault, por sua vez, fala dessa capacidade de rompimento do corpo com o ambiente, especialmente entendendo aquele como lugar de origem das utopias e construtor do que lhe dá entorno:

[...] em certos casos, no limite, é o próprio corpo que retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contramundo, no interior mesmo do espaço que lhe é reservado. Então, o corpo, na sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas. Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior? [...] Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. (FOUCAULT, 2013, p. 14)

O corpo, para o teórico, encarna espaço deste e de outros mundos. Em todas as direções, age criando e recriando a materialidade e a invisibilidade do que está, mais que ao seu redor, atravessando-o. A cidade, que surge como um personagem, tal como o corpo, é fruto sobretudo da urbanização do espaço geográfico brasileiro no fim do último século. Os corpos

migraram para as metrópoles, mas guardam diversas cidades numa só. As corporeidades em Tércia Montenegro, como no contemporâneo que as estabelece sem fixação, são migrantes, “movimentos de desterritorialização” (DELEUZE & GUATARI, 2012, p. 42), chegam estrangeiros, já nos primeiros contos da escritora, ao espaço em que a ação narrativa se dará.

Lá o aparente espaço interiorano das narrativas dá a ver regiões que tem como marca a fronteira. Já que, para Michel de Certeau: “Todo relato é um relato de viagem – uma prática de espaço.” (1994, p.200), podemos pensar a literatura, incluindo a de Tércia, em sentido amplo. Seus movimentos, tal uma geografia em linguagem, entrecruzam enunciados e territórios de palavras:

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. [...] Em suma, o espaço é um lugar praticado. [...] Os relatos efetuam portanto um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares. Organizam também os jogos das relações mutáveis que uns mantém com os outros. (CERTEAU, 1994, p. 202-203)

As palavras são dilatações, membros indicantes de ventos. Nos textos, transformam, como fala Certeau, lugares em espaços ou espaços em lugares. Literatura forma diversos mapas que se move em percepções móveis do espaço-tempo. Em “Estrangeiros” (LF), a noção de *lugar praticado* do teórico se dá na “cidadezinha inflando de mansões pela areia, enquanto os nativos catavam caranguejos.” (MONTENEGRO, 2001, p.33). Ela é invadida por homens interessados em gastar dinheiro em grandes orgias. Ao longo do tempo, eles se estabelecem em casarões aos quais todos os nativos se tornam subservientes. A casa grande e a senzala são transmitidas às novas gerações, menos a seis crianças que se recusam a seguir a dinâmica tácita. Serão eles os estrangeiros? Que poder o espaço faz emanar a partir dos corpos?

A voz do narrador onisciente, numa narrativa de frases singelas, mas de um complexo arranjo temporal, parece se confundir com a voz dos moradores locais neste trecho: “E se de repente ninguém mais quisesse entrar nas mansões, que seria deles? Estariam condenados à eterna vida de lama e peixes, vento e céu, sem nunca terem o gosto de pisar a laje fria e ver a coisas de um teto bem traçado” (MONTENEGRO, 2001, p. 34) ou em “Ideal seria desaparecer com os estranhos de uma vez, varrê-los como se faz com os maus pensamentos.” (p.34). Neste conto, o mar circundante concretiza uma liberdade sólida pois queima o corpo “sobre ondas quentes” (p.34). Ao decidir por desertarem, construindo um paralelo com a mitologia da caverna de Platão, os libertários são mortos por flechas envenenadas.

A cidade, então, some das páginas do livro com um final narrado com poesia, solidão e um toque de crueldade: “Agora, apenas o medo, entrecortado de recordações como estrelas, fura a memória. Os seis tem toda a morte para esquecer. Nesta noite de janeiro, ninguém mandará barcos de pesca recolherem seus corpos perdidos no mar” (MONTENEGRO, 2001, p. 34). As relações entre os corpos no conto acontecem entre o homem e o coletivo tendo por base a terra. Elas atualizam uma oposição dita por Eduardo Viveiro de Castro sobre o par indígena-civilizado, seus dogmas e espaços incorporados. No texto de Tércia, não há indígenas, mas os nativos atualizam seu papel diante da sociedade em que o espaço é um poder. Ele diz:

Ser indígena é ter como referência primordial a relação com a terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beira-rio ou uma favela nas periferias metropolitanas. É ser parte de uma comunidade ligada a um lugar específico, ou seja, é integrar um 'povo'. Ser cidadão, ao contrário, é ser parte de uma 'população' controlada (ao mesmo tempo 'defendida' e atacada) por um Estado. O indígena olha para baixo, para a Terra a que é imanente; ele tira sua força do chão. O cidadão olha para cima, para o Espírito encarnado sob a forma de um Estado transcendente; ele recebe seus direitos do alto. (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, *online*)

Cabe ao corpo, como na cosmogonia indígena acima debatida, tirar sua força do chão, ser corrente de água sólida, terra e lago que não se deixa morrer. Os contos de Tércia Montenegro trazem uma natureza falsamente tranquila. Ela está ali, como horizonte flutuante, guardando espantos até para quem a conhece já que dela imergem corpos diversos. “Profundidade” (RTCA), por exemplo, inicia-se com a descrição no corpo insólito das personagens numa travessia noturna do bosque até suas casas. Logo após se desfazer do corpo da garota morta pelo irmão, a personagem Júlio, tem seu corpo revirado em memórias por um narrador que o despe aos leitores: “Mais por instinto que por indício, Júlio sentia sua proximidade – as trevas eram um só bloco indevassável, que começava com as mãos sobre o remo e subia até o infinito”. (MONTENEGRO, 2005, p. 71).

O corpo de Júlio é movediço, estrangeiro em si mesmo, pois nada no seu espaço é seguro. Ele lhe amputa a inocência, antecede dor, desejo e morte pois “era inseguro guiar-se pela intuição, entre obstáculos de troncos submersos e vegetação flutuante, antes de atracar na margem arenosa do povoado” (MONTENEGRO, 2005, p.71). A natureza, assim, é perversa. A curva da praia, do mesmo modo, traz ao conto “Dois búzios a mais” (VJ) as últimas dunas, a barraca de peixe e os barquinhos para possível aluguel. O fim do conto, entretanto, a imagem da paz é mentirosa. Os dois corpos do conto de Tércia velem ao ansiado passeio que a menina tanto desenhara mentalmente e que o homem, mistério contínuo, gostava de vê-la ansiar:

Deixou que os dois entrassem no pior de seus barcos; talvez fossem pai e filha. Virou as costas num desprezo.

Não viu o homem de olhos transparentes remar com força para disfarçar as mãos trêmulas.

Não viu quando a noite desceu e a água ficou como um espelho escuro refletindo as juventudes perdidas. (MONTENEGRO, 1998, p. 74).

Tais parágrafos do final da narrativa guardam, além da violência, lirismo. A escrita se enche de mistério e poeticidade e, mesmo com tendências realistas, não é seca. A escritora cearense, vê-se, não é necessariamente regionalista. A escrita do nordeste brasileiro não é um documento, é uma ficção, como canta Belchior. Sim, existiu um tempo de circunscrição e olhar geograficamente marcado, não é mais assim. Tais demandas sociais, decantadas nas estéticas, sofreram modificações ao longo dos anos. Elas migraram também, trouxeram o mundo para o seu lugar, pois não é o lugar o que, de fato, é vital à arte. À literatura importa o humano: paisagem que se alastra.

O conto é, como o ser humano, um mutante e gerador de subjetividades. Em suas realizações multifacetadas, parece cada vez mais se distanciar de formas reconhecíveis e dispensa formas outrora bem sucedidas como a regionalista. A literatura contemporânea põe em rotação os conceitos sociais e artísticos que marcaram produções clássicas, como a da década de 30 no Brasil, em que literatura e documento social se uniam com diferentes graus de subjetividade e traços ficcionais. De que fala o conto moderno/contemporâneo sobre onde meu corpo habita? Narra para descrever ou descreve para narrar? É limitante ou ilimitado?

A escrita é um campo de imaginações das paisagens mais íntimas, cotidianos marcados de fugas e de geografia de afetos como do *Dicionário amoroso de Fortaleza* (2014) de Tércia, um mapeamento de recriações memorialísticas da capital cearense. Os contos da autora, no entanto, não tem espacialidade nomeada, postura assumidamente tomada por um antigo receio do rótulo de *escrita regionalista*. A ela, até então, fora preferível o inapreensível:

Pratico errâncias e fugas – por Fortaleza ou fora dela. A literatura é minha principal forma de habitar um espaço, passear pelas paisagens. Primeiro eu observo. Depois me entrego. Os improvisos criam as histórias, fazem surgir os personagens, a memória que no futuro me garante: isso aqui foi vida (embora às vezes pareça ficção). (MONTENEGRO, 2017b, *online*)

Acredito, como Tércia afirma acima, na necessidade de se perder, inclusive dentro de minhas próprias perguntas: Como os contos da autora constroem essa ficção de lugar? Que espacialidades reconhecíveis marcam as histórias? Podemos situá-las no mundo? Talvez não precisemos. Importante é pensar por imagens e pela construção que as personagens fazem de seu lugar visando ao entremeio. O entre-lugar gera “uma geografia particular, nem aqui, nem alhures, uma história própria, nem enraizada nem atópica, um espaço novo, nem fixo nem

inapreensível, uma comunidade nova, nem estável nem durável. Lugares dos cruzamentos.” (ONFRAY, 2009, p.39).

Entre os cruzamentos, é o fantástico que, por vezes, irrompe em diversas narrativas da autora, mostrando as muitas faces que a estética do *real* pode alcançar, incluindo sua extrapolação. Ele surge como experiência estética que indaga o leitor sobre as complexas teias de vida. É um paradoxo não conflitante, uma encruzilhada da arte. Advém no cotidiano, para Tzvetan Todorov, como uma hesitação do pensamento positivo frente ao aparente sobrenatural:

[...] um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2007, p. 30).

Tércia Montenegro se estabelece, em alguns de seus contos, no meio termo entre as soluções encontradas acima por Todorov: a ilusão dos sentidos ou produto da imaginação e a realidade regida por leis desconhecidas. É o caso do piano que, sozinho, toca uma canção recém-psicografada em “Réquiem” (VJ); a morte súbita e a ausência da perna esquerda do cadáver de Jacinta em “A procissão” (LF); e no conto “O sobrevivente” (VJ). Neste, Tércia Montenegro constrói, com um narrador em primeira pessoa, um relato de espaços, de gentes e de intervalos de sensibilidades. Ela finaliza seu livro que vaga numa corda bastante fina entre a cidade grande e o interior, expondo a não-polaridade entre esses dois – ou mais - modos de ocupação.

No conto “O sobrevivente” (VJ), um povoado atemorizado pelo sobrenatural garantiu a inclusão da história na coletânea *O Cravo Roxo do Diabo - O conto fantástico no Ceará* (2011)⁵. Corpos em dizimação inauguram a narrativa e são biografados um a um por um narrador ou narradora - mais um mistério! - que tem pressa. Começa-se a traçar a arqueologia de uma cidade em estado de cemitério, pois não demorará até que ninguém mais haja para contar a história. Os “vapores escuros- maldições que sejam!” (MONTENEGRO, 1998, p. 80) abrem feridas num pai de família ironicamente nomeado Feliciano. O *bem-afortunado*, como a etimologia do nome indica, cai em desgraça crescente com a expansão da ferida em três dias.

Ao contrário do Cristo que em igual tempo ressuscita, a personagem de Tércia tem o joelho corroído e o osso da perna cortado numa tentativa falha, pois seu falecimento se dá com poucas semanas de operado. O caso é parecido com o de um jovem motoqueiro sem nome

⁵Lançada em 2011, a coletânea de quase 600 páginas foi organizada pelo escritor Pedro Salgueiro. Contém 172 contos, 60 poemas e 17 recortes de romances cearenses que giram em torno do tema fantástico.

e sem melhor destino: um arranhão mortal se inicia pela mão esquerda comendo-o até as orelhas. O braço com tatuagem, entretanto, não tem permissão do dono para ser arrancado e a morte fulminante mostra o caráter rizomático da peste no corpo social: “dizem que a doença corrói por dentro, chegando ao coração, que sufoca, também ele rodeado por nuvens pardacentas como essas, que não fogem do céu.” (MONTENEGRO, 1998, p. 81).

O corpo feminino aparece, então, como a cura pela transgressão ao se revoltar aos céus, “apontando a barriga cheia a ponto de estourar” (MONTENEGRO, 1998, p.81). Seu filho escaparia do mau agouro, mas ela não pôde, dado à morte que a atinge ainda no parto, ver que ele se tornaria um redentor da cidade. O menino cresce nas mãos da comunidade que o ouve sugerir uma ação óbvia ainda não pensada: fugir. A ideia não ganha adesão coletiva seja por medo de perder uma terra que lhes dê ao menos uma cova de descanso ou por pena aos corpos “estropiados” (MONTENEGRO, 1998, p.83). Entretanto, sua realização aparece em potência numa mixórdia de sensações e anseios: “Há uma dúzia de homens e mulheres que tentam erguer os braços ao céu, as mãos invisíveis estendidas. É preciso tentar” (p.83).

“Deixamos que caísse, fosforescendo. Foi coberto pela areia fina e apressada, de modo que não sabemos mais o que é seu corpo e o que é deserto – gêmeos ficaram de tanta brancura.” (MONTENEGRO, 1998, p.83), ainda se ouve ao final de “O sobrevivente” (VJ). O lugar é branco, ausência de qualquer coisa e, ao mesmo tempo, soma de tudo. Cidade e corpo desaparecem, portanto, elas são luz única em fantasia de realidades. Todo corpo em Tércia é, assim, uma cidade sensorial. É texto, espaço em brancos de tijolos em forma de palavras, ruas e ruas de significados, figuras de linguagens e realismo. As arquiteturas são narrativas: já que podemos ver, devemos reparar, perceber a sintaxe do que não é só factível, mas ficção literária.

3.3 Grades e brechas caseiras

Em “Casa antiga” (VJ) um homem retorna a casa em que nascera após vinte anos e é tomado por uma série de elementos enigmáticos. Guiado pela nova dona do espaço, uma esotérica, ele desconhece os anões de jardim em gesso, o gato que os segue e o filho da mulher, estátua viva à beira da cama e frente aos vitrais. “- Ficou assim faz um tempo. Tinha mais ou menos a sua idade. Não me ouve, nem entende. Grita, às vezes.” (MONTENEGRO, 1998, p.71), diz a mãe, numa fala com travessão, expondo o diálogo faltante que os dois personagens tentam ter.

Já ali o visitante não diz nada sobre o retorno ao lar, parece começar a padecer do mesmo silêncio que o jovem doente, seu duplo no cômodo abandonado, o “Oitão” (p.71). Seu

corpo desperta, no corpo do outro, antigas magias. Ele espia o pássaro preso na gaiola de madeira, o preto-e-branco do televisor, as samambaias em pleno banheiro, o grito que não se sabe se é ou não do gato. Como em “As formigas” de Lygia Fagundes Teles, a dúvida recai sobre um grito ou miado de um gato. “– Não se preocupe. Foi o gato” (p.72), diz a mulher, mas tudo sugere dúvidas diante das certezas. O miado do gato percorre a casa talvez como um espírito do filho imóvel. A casa constitui uma circularidade de aprisionamento e feitiço fazendo do corpo um vitral. O final sem respostas reforça a capacidade de ofuscar e prender das luzes. Tal com as palavras, elas se petrificam nos corpos, abrindo-se à dualidade típica do fantástico.

A casa é cenário-personagem de outras contações de Tércia. Territorializa-se múltipla, entre passado e presente em “As casas de André” (RTCA); reside os laços entre estranhos sob o mesmo teto no conto “Um poeta” (VJ) e em “Um jogo furtivo” (RTCA); guarda, em “Cartografia de instantes” (OTES), ou revela, em “Curiosidade” (50VAP), corpos cheios de desejo; salvaguarda um corpo em desequilíbrio mental em “A sugestão” (OTES). Está, por fim, perdida na memória em incessante reconstituição de “Semelhante ao mar” (OTES). A morada promove, enfim, o desvelar das “Transparências” (LF): “Na velha casa, as noites pareciam mais densas: [...] dedos abrindo espaço no ar, naquela textura de contorno indefinido, enquanto os olhos se encontravam a custo, turvado pela luz das velas.” (MONTENEGRO, 2001, p. 27).

Nos contos, a casa natal guarda a epopeia da intimidade, o eterno regresso e o aconchego das odisseias do corpo, pois, segundo Gaston Bachelard, em sua *Poética do Espaço*, “inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar” (1998, p. 119). Seja casa fantasma, casa na árvore ou casa no quintal, o ato de residir existe onde o corpo, antes porão, vira sótão. Nele habita-se o mundo e por ele se é habitado. O teórico, sobre isso, afirma:

Assim, diante da hostilidade, com as formas animais da tempestade e da borrasca, os valores de proteção e de resistência da casa são transpostos em valores humanos. A casa adquire as energias físicas e morais de um corpo humano. Ela curva as costas sob o aguaceiro, retesa os rins. Sob as rajadas, dobra-se quando é preciso dobrar-se, segura de poder endireitar-se de novo no momento certo, desmentindo sempre as derrotas passageiras. Tal casa convida o homem a um heroísmo cósmico, é um instrumento para afrontar o cosmos. As metafísicas “do homem atirado no mundo” poderiam meditar concretamente sobre a casa atirada na borrasca, desafiando a cólera do céu. Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo. (BACHELARD, 1998, p. 62)

Guardando, assim, *as energias físicas e morais de um corpo humano*, o lar é personagem que faz acessar as nossas narrativas. Ele convida o homem a ser herói, segundo Bachelard e isso, em Tércia Montenegro, aparece sobremaneira como um lugar de falsa tranquilidade, uma paz fictícia e uma comodidade espinhosa. Os cômodos das casas da escritora

são ilusões de espaço frente a corpos reais; são esconderijos do coletivo; e são isolamentos, às vezes por própria vontade do morador, mas, geralmente, por indução.

É assim em “As estrelas” (RTCA) quando uma mãe narra a torturante relação com seu filho permeada pela casa. Como um Riobaldo, utilizando inclusive o termo “senhor” para um interlocutor, ela narra um passado de perdas, encontros: “Não havia muita gente na vizinhança a quem dar satisfação; nosso terreninho era isolado da vila, ou a vila nessa época é que era afastada. Hoje, não; cresceu tudo, o senhor vê que tenho alma quase aqui, parede-e-meia.” (MONTENEGRO, 2005, p. 80). A personagem se revela detentora de um corpo em desconstrução cujos laços são despedaçados pela culpa e pelo desejo. Quem a rodeia sofre com ela de punições mútuas: “catei o garoto, ainda espetado no mesmo lugar, atravessei com ele o caminho curto até a casinha do sanitário e o tranquei lá dentro.” (MONTENEGRO, 2005, p. 81). O aprisionamento dentro da intimidade é temática recorrente na obra de Tércia.

Em “Carceragem” (OTES), ouve-se da boca de uma filha os relatos de seu corpo feito cárcere privado pela própria mãe. Junto à irmã, ela vive 13 anos de “pés gastos em idas e vindas, presos a uma casa vazia como um continente.” (MONTENEGRO, 2012a, p.79). A prisão não deixa, entretanto, de sofrer espantos, seja com os telefonemas que recebe por venda ou engano, seja com a presença do jardineiro devido a qual toda a respiração deveria ser suspensa ou com a ida ao ambiente hospitalar, que inaugura e finda o conto.

A visão da personagem aponta o desconhecido e difere as irmãs: “Parecem cristais alaranjados: são corpos móveis, típicos nos que sofrem de miopia, disse minha irmã.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 77). Uma, desacordada, está obrigando a mudança de rotina e à incursão fora da cela. A outra, corpo em experimento espacial, capta os movimentos, traça rotas, olha o novo num advento de identidade. O corpo protagonista, embora deseje fugir, está outra vez castrado pela mãe vigilante e punitiva: “Revejo a sensação de pisar o corredor imenso, cheio de quartos com números em plaquinhas. Eu queria parar em cada porta para ouvir os sons que vinham de dentro, mas a mãe me chamava, me puxava pela mão, enquanto chorava.” (p.77).

A descrição do dia-a-dia aprisionado se mescla à crise da irmã que a leva ao hospital e ao mundo que se afigura em detalhes de sujeitos e de espaços. A narração se dá em imagens de membros corporais como trilhas ao voo: “as mãos grandes do motorista no volante, a aliança do médico sob a luva, o metálico da maca e o chapéu da enfermeira, dobrado como um guardanapo: tudo isso me fazia querer ver muito mais” (MONTENEGRO, 2012a, p. 79). O corpo aí percebe possibilidades de libertação nos vestígios. A narração é a textualidade do que padece no fragmento e conclama a imaginação de uma nova cartografia, conforme José Gil:

Como se efetuou então a passagem à expressão verbal? Que operador simbólico permitiu a reorganização dos significantes da doença uma linguagem com sentido? A única resposta possível: o corpo, pois constitui o suporte das permutações e correspondências simbólicas entre os diferentes códigos em presença – de entre os quais é necessário não esquecer os sociais, que a doença desorganiza e que a cura reestabelece integrando de novo o indivíduo no grupo. O permutador de códigos é o corpo. (GIL, 1997, p.23)

No conto, a doença, além de ser, como diz Gil, a desordem aos códigos sociais que atestam ser o corpo um *permutador de códigos*, é também mentira e reintegração social. Seu sentido é o exato oposto do convencional provocando a fuga e a solidão libertária à personagem. Ela funda com as próprias mãos o espaço inexistente, falseia e rompe o organismo: “Permaneço imóvel e surda; minha irmã me estapeia, grita. Eu não reajo – estou mole e convicta, presa aos cristais. [...] Quando me levarem – como eu desejo – para o hospital, aí sim, estarei livre, a um passo da fuga”. (MONTENEGRO, 2012a, p.81). Nessa mudez falsa, a narradora grita suas últimas palavras. A ficção que cria ao seu corpo lhe conduz à liberdade, numa metáfora literária.

No mesmo espaço hospitalar, ocorre parte do conto “Cara de cão” em que o narrador aconselha o amigo Ric a não voltar dos estudos na França à causa do estado terminal da mãe deste colega. Ele descreve a cena hospitalar como uma sequência fotográfica típica de Tércia:

Ao pé de cada porta de hospital, forma-se uma torcida silenciosa, com núcleos de tamanho variado, conforme a gravidade da doença. Na UTI, os grupos costumam ser respeitáveis, com pelo menos dez pessoas se revezando nos corredores, em caminhadas lentas à procura de café, ou sentadas aos cochichos naqueles bancos desconfortáveis. Durante a maior parte do tempo, as lágrimas estão secas, e os parentes deixam de enxugá-la para que o rosto adquira essas trilhas que marcam as bochechas como finíssimas películas, asas de borboleta. Não é tão grosseiro quanto um rosto em pleno ato de chorar, máscara inesperada de contorções, onde tudo parece se encolher: os olhos se espremem, a boca desaparece, testa e queixo se aproximam num esforço vermelho, e as mãos ajudam a esconder, protegem contra o mundo, criam cascas. (MONTENEGRO, 2013, p.67-68)

Diante dos fragmentos dos corpos tornados monstruosos pelas lágrimas de tristeza, no trecho, as mãos constroem cascas, um contraespaço que protege as personagens do mundo, criando para si um espaço particular e fechado. Com a descoberta do câncer da mãe do amigo, que lhe chora ao telefone, o conto caminha para o final do texto. A personagem se encaminha para o hospital onde o corpo da mãe de Ric espera a morte e tem a visão que aparece na citação acima. Como o corpo, neste conto, a literatura criam um entrelugar, a “heterotopia” segundo Michel Foucault: “não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as hetero-topias, espaços absolutamente outros” (2013, p.21).

Os contos de Tércia são uma caixa de outridades. Se “em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis.” (FOUCAULT, 2013, p. 24), pode estar ligada à festa, como no teatro, ou à

passagem/transformação, como em colégios, cemitérios, praças e prisões. As espacialidades díspares, pensadas pelo filósofo, podem se manter sempre fechadas, semicerradas ou abertas, dando a ilusão de possibilidade e, no entanto, fazendo perceber que não se chegou em parte alguma. Para as personas dos contos de Tércia Montenegro, é preciso fazer um furo com os próprios pedaços do aquário onde se está e ir por entre o que não tem corpo nem mapa.

Os corpos da autora são regiões à margem, em perene estado de diferença, colidindo com uma alteridade que não cabe no reconhecível. Sua constituição é a de pássaro, um corpo elã, voltado à liberdade, mas amarrado à terra e ao terreno. Talvez o corpo foucaultiano, dessa forma averiguável na ficção de Tércia, faça chegar ao coração das ilusões, apontando o caráter real das heterotopias, já que

Elas são a contestação de todos os outros espaços, uma contestação que pode ser exercida de duas formas: [...] criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado (FOUCAULT, 2013, p. 28)

Tendo preferência pelo espaço *desordenado, mal posto e desarranjado* nas palavras foucaultianas, Tércia Montenegro elege as prisões como um de seus cenários mais recorrentes, presente como cenário ou como temática em todos os seus quatro livros. A prisão como condição de disciplina, conjunto de dispositivos de vigilância e punição, “um local de formação para um saber clínico sobre os condenados” (FOUCAULT, 1975, p. 235). É nele que se entra sem querer, onde se perde o corpo e o corpo perde o mundo. Geralmente dispostas em regiões afastadas do centro das cidades, as prisões são desmembramentos do corpo geográfico-social, lugares de encontro para as tramas. O segundo conto do livro de estreia de Tércia, “A espera” (VJ), por exemplo, tem início num dia de visitação penitenciária.

A filha do conto é o último laço do pai com o mundo fora do presídio. Ela é protagonista que “Saía de casa com a névoa pelas ruas – eram dois ônibus, esticando caminho até o descampado onde findava a cidade.” (MONTENEGRO, 1998, p. 22). O corpo padece em meios às grades que impedem o abraço; às fotografias, por hora escondidas da irmã morta; e ao receio pelo pai, punido pela vingança contra o assassinato da filha. A personagem regressa do dia de visita igualmente mortalizada: “Voltava deprimida, sem ânimo para entrar na casa grande demais, também ela cheia de grades, como uma prisão.” (MONTENEGRO, 1998, p. 23). Não há liberdade na narrativa, os muros são internalizados às personagens e as chaves, idem. O parágrafo é enxuto, de frases reduzidas e vocábulos exatos, como que despido de quaisquer excessos até na divagação: “Agora, o pai morreria na prisão. Estava certa disso. Amanheceria

rígido e, com o protesto dos homens seminus, levariam seu corpo para fora da cela. Haveria uma disputa por suas roupas, seus objetos pessoais.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 24).

Também carcerário, “Os guerreiros” (VJ) é protagonizado pelo juiz “daquele fim-de-mundo que se escondia atrás da poeira da última estrada” (MONTENEGRO, 1998, p.30). Ele recebe um telegrama do governador solicitando a libertação de um recém-prisioneiro. A narração onisciente se intercala com o discurso direto e revela, com a voz irônica do protagonista, as velhas e rígidas identidades de um “- Filho da ilustre família Guerra, tradicional e muito respeitada.” (p.31). Sua decisão é transgressora: soltar todos os detentos e revelar os arranjos sociais, políticos e corporais: “Era, então, um espetáculo. Mais de cem detentos foram expulsos da prisão por ordem do juiz. Alguns iam a contragosto, adivinhando ciladas, [...] – Pelo amor de Deus... falta só um mês da minha sentença.” (MONTENEGRO, 1998, p. 32).

Os modelos de vigilância se mantêm em outras instituições espaciais recorrentes na obra de Tércia como: igrejas e conventos nos já analisados contos “Vitorina” e “O tapete vermelho” de *O vendedor de Judas*; hospitais e sanatórios como em “Carceragem” e “Aquele rosto” de *Linha Férrea*. Tais espaços, outrora, aparecem numa sobreposição, como neste trecho: “Na última cela fica a desajuizada, que mutilou um padre acreditando na purificação do sofrimento. Passa os dias rezando, e se tem de cuidar para que não morra de jejum a beata, criminosa que se crê santa, encerrada em convento.” (MONTENEGRO, 2001, p. 53).

O falseamento dos corpos nos espaços põe em cheque a organicidade física e mental. Ser é parecer, é similar a subordinação e fugir por dentro das palavras. É o que acontece nas muitas escolas e na universidade, partícipes de outras narrativas de controle dos corpos em Tércia. O ambiente escolar é duramente dissecado em suas mutilações institucionalizadas como no conto “A inspetora” (VJ) e em “Quadrilha” (LF):

Lembra a tarde, dias antes, quando o menino lhe disse uns palavrões sem motivo e ainda a empurrou da escada. Por pouco não partiu um osso na queda: foi rolando, rolando, degraus ferindo costas e barriga. Os braços eram molambos que não se seguravam em nada; os olhos fechados guardavam a vertigem daqueles segundos e o medo, medo de cair sem parar. Mas parou. No fim do andar, antes do lance seguinte, ficou estirada no chão, escutando risos altos. (MONTENEGRO, 2001, p. 22).

A memória aí vem à tona na sequência de desmanche do corpo. O molambo dos braços, a vertigem, o medo e a imagem do corpo estirado ao chão, no trecho, materializam um lugar também fragmentado em sua potência. A escola parece residir o caos do organismo, como se lê em: “Mas amanhã tinha de tornar à escola [...] Confusão nas escadas, corpos, corpos. Ela tão magrinha, quase vomitou na aula de Biologia. O aparelho digestivo – metros e metros de intestino, cobra enrolada ali dentro.” (MONTENEGRO, 2001, p. 14). Oroboros e microcosmo

do mundo, o colégio é uma selva humanizatória. Nela, sujeitos estão em pleno processo de conhecimento de seus próprios corpos: “Não imaginavam aquela serpente nauseante, delgada, como parte de seu próprio recheio. Aceitavam, simplesmente, a ideia de ser matéria, como se é máquina, com engrenagens de carne, óleo de sangue”. (MONTENEGRO, 2001, p.14).

O ensino superior não é diferente. Está nas memórias de afetos desencontrados dos narradores de “A alma e o peso” (OTES) e “Uma história secreta” (RTCA), mas é o território central da história de “O mestre” (VJ). A trama é a de um enlouquecido estudante da faculdade de Direito. Seu corpo está em estado de mendicância, após a morte da família num acidente de avião e confunde-se com o espaço-tempo que o aprisiona e lhe dá existência, “talvez tenha vindo junto com os pedreiros que iniciaram a construção dos prédios da faculdade, há trinta anos.” (MONTENEGRO, 1998, p. 42). A personagem habita o intervalar; “Sem ter para onde ir, mudou-se para a faculdade. [...] Dormiu sob árvores, até improvisar um barraco entre duas paredes” (p. 43). Ele é mambembe, magistral e menestrel do fragmento: “Arrasta a bengala, mal se apoia, e grita aos passantes: – Eu sou um mestre!” (MONTENEGRO, 1998, p.44).

A fragilidade emoldura muitas das palavras de Tércia. As flores aparecem como espaço e personagem, seu aroma é uma redoma transparente às histórias, território circular ao vento em que sussurram corpos. Criação milenar, o jardim é tido como a mais antiga heterotopia nas palavras de Michel Foucault: “O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem consumir sua perfeição simbólica e o tapete é um jardim móvel através do espaço. [...] O jardim, desde os recônditos da Antiguidade, é um lugar de utopia.” (2013, p. 24). Lugar sem lugar, o lugar das flores surge em várias narrativas como a já discutida “Jardinagem” (LF) e em “A roseira” (LF), conto no qual um vizinho, terrivelmente incômodo, rompe a paz de mais de cinquenta anos de relacionamento de um casal de idosos.

Com som alto, gritos e, finalmente, a violência para com as rosas do jardim, o homem vomitara bêbado nas flores, após dormir na calçada e, jurou seguir com o gesto terrível mesmo após a visita do casal ao seu lar. A cena é descrita numa miscelânea de fragmentos de corpo, espaço e afetos: “Procuraram o vizinho numa sala revirada feito um campo de guerra, onde livros e discos se misturavam com roupas. [...] Os velhos resolveram ignorar tudo, recolhidos na própria casa.” (MONTENEGRO, 2001, p. 60). Os outros são espinhos, corpos em véspera de florescimento. O despetalar seria um *não* ao artificialismo e à beleza linear?

Em outro conto, a infância aparece e traça o exato oposto: o desmembramento espacial do corpo familiar. Brincando na areia, a protagonista menina de “Historinha” (LF) desforma o corpo paterno sob a indiferença materna: “Agora enterrava o pai na areia. Pás de terra desmoldando o corpo – construção de totem, no ritual de riso, idolatria infantil. Só a cabeça

de fora; o resto, lençol branco que se esfarela.” (MONTENEGRO, 2001, p.63). O corpo ignorante tensiona o sensível por mal defini-lo. Espaços que se prendem, preenchem e sobram novamente se tornam contigente, mesclam o sim e o não, a pluralidade e os vetos.

A corporeidade serve à construção de mundo e, como diz Fábio La Rocca em *A cidade visual*, “à descoberta da sua própria geografia multissensorial, que afeta os nossos sentidos, as nossas emoções.” (2011, p. 51). As barreiras são, portanto, obstáculos produtivos e lentes de contato para a relação dos habitantes com o espaço urbano. Rocca confirma: “O aspecto visual, inserido num ambiente de hipertrofia ocular [...] designa assim esta “geografia”, que será então estruturada por uma intensa solicitação visual.” (2011, p.51).

No conto “Quatro linhas” de Tércia, publicado na coletânea temática sobre futebol organizada por Luiz Ruffato, *Entre as quatro linhas* (Editora DSOP, 2013), as experiências sensoriais dão o tom narrativo e imagético. O início do conto é uma *Guernica* de corporeidades postas em única massa, marcada pelas cores igualmente bélicas. A sinestesia do espaço mistura ambiências e personalidades, fazendo ver a anatomia do caos e da fragmentação dentro de um estádio de futebol:

Logo na entrada vejo as pessoas em multidão, uma avalanche de corpos deslizando à maneira de pedregulhos sacolejantes, braços e bonés em preto e branco, bocas escancaradas de urro; descem do ônibus como uma só massa, um monstro tentacular - visto de cima parece uma onda cheia de bossas, protuberâncias que são essas cabeças minúsculas e agitadas, ombros que não se veem, submersos entre mãos que agitam bandeiras. Do outro lado, acontece algo semelhante, embora com mudança cromática: agora a enchente é tricolor, mas há a predominância do vermelho, o vermelho sempre se destaca, poças de rubro nas camisas e nas línguas, gritos de combate. (MONTENEGRO, 2013a, p. 117)

Tal parágrafo, de apenas dois períodos, é a própria rivalidade esportiva em linguagem. É metade situação, metade oposição, pintado com as cores dos outra vez não-nomeados times esportivos. Eles, todavia, podem ser lidos como sendo Ceará (preto e branco) e Fortaleza (vermelho). Mais que isso, metaforizam toda uma sociedade cuja geografia contém em si uma relação de rivalidade. O estádio é o lugar do extravasamento de todos os afetos podados, é animalidade escondida dentro de um coliseu contemporâneo. Os corpos se perdem no campo e se faltam na ânsia de ser coletivo. Eles perdem seus membros e tomam um espaço que só a multiplicidade lhes garante sobrevida.

A narradora-protagonista do conto é fotógrafa e namorada de um divorciado. Os dois filhos do homem praticam futebol numa escolinha à beira do mar e são os únicos nomeados na história. Seus nomes são divinos, Daniel e Gabriel: “Não chame de anjo, que ele se zanga.” (MONTENEGRO, 2013a, p.119) diz o pai à narradora amante. As palavras se isolam no conto, perdem, ponto a ponto, o ouvido alheio, matam o silêncio da companhia certa e contínua – a

relação amorosa entre as personagens já dura cinco anos - e passam a serem resumidas à disputa em que o futebol é centro. Os afetos passam a ser gol contra, pois, buscam o conforto egoísta.

A mesma velocidade de dissolução dos organismos é também a das cenas do conto, intercaladas entre as memórias dos quatro jogadores (narradora, namorado e dois filhos do homem) e os vinte e dois postos entre as quatro linhas. Esses atuam inaugurando expectativas sempre novas nas arquibancadas. A qualquer momento se espera um novo lance, uma prévia ou um gol. Um novo susto tomará ao corpo que assiste a tudo e conta seus assombros. A experiência da protagonista em ser levantada pela multidão se aproxima do ápice do conto. Aqui, a narradora experimenta os vislumbres da marcação de um ponto percebendo “um crescendo de apupos, enquanto o homenzinho corria impulsionando a bola. Eu mesma me levantei, puxada pela imitação de gestos (e vi como estava desconfortável no assento)” (MONTENEGRO, 2013c, p.123).

O gol tem a mesma potência da captura fotográfica da narradora. A arte, para ela, aparece como via de salvação do não-pertencimento socioespacial. É uma solidão consciente e produtiva. Suas fotos narram encontros com sua intimidade, protegem-na do incômodo e têm na casa um esconderijo: “Trancava-me no banheiro para revelar fotografias, e daquela forma não escutava o barulho que vinha da sala – mas aos poucos associei o cheiro químico, a luz sanguínea sobre as bacias a um tipo de escravidão.” (MONTENEGRO, 2013c, p.121). A televisão na sala e o programa futebolístico invadindo a individualidade da narradora a sufocam. O espaço toma conta da sua subjetividade, que vai se aproximando dos mesmos tons vermelhos, vivíficos e dolorosos do sentimento da personagem.

Sua produção artística passa a ser um escudo, reconhecido como um fingimento, uma máscara ao seu abandono pelos homens. Se eles preferem “a bestial adoração do esporte” (MONTENEGRO, 2013c, p.121), ela elege a imagem como morada. O conflito narrativo está na presença-ausência dos corpos tão próximos fisicamente e tão distanciados: “Estava sufocando por ser tão ignorada, sentindo-me explodir no instante em que puxei meu namorado durante os comerciais e lhe disse uma dureza, com os olhos engasgados de lágrima.” (MONTENEGRO, 2013c, p.121). O homem apenas pede que ela tente aproveitar, mas não consegue ver o corpo além da materialidade física: “Então eu lhe disse que ele era muito idiota de pensar que eu traria a câmera; o meu interesse no futebol jamais seria fotográfico, porque eu só capturava imagens do que me atraía” (MONTENEGRO, 2013c, p. 122).

À mulher outra vez é relegado um único espaço: o do lar. Embora não seja casada, a narradora tenta manter seu relacionamento junto com seus aparentes enteados. A relação entre espaço e gênero aparece no conto de modo contundente, tendo Eros como elo. Michelle Perrot

discute a domesticação feminina em *Minha história das mulheres*. Nas palavras da historiadora, “A mulher casada é, ao mesmo tempo, dependente e dona-de-casa. Cabe a ela usar dos poderes que lhe são conferidos ou relegados. [...] Dependente em seu corpo, ele pode receber “corretivos”, como uma criança indócil, pelo chefe da casa, depositário da ordem doméstica.” (PERROT, 2007, p.47).

As fotos do conto dizem uma só coisa: o corpo é refúgio. A corporeidade, dissecada em minúcias pelo afeto e pela arte, clamam o Outro que se espraia. O relacionamento mostra seus fragmentos, intercalando as memórias conjugais da narradora e o presente do enunciado: a ida, em falsa família, ao estádio de futebol e a solidão da palavra e da presença: “Acho que estava gritando quando terminei de falar, porque me vi sozinha dentro do carro; ele e os meninos haviam saído, disfarçando a perplexidade, chutando pedrinhas e me dando o tempo necessário para a calma [...]”. (MONTENEGRO, 2013c, p.122). A narradora, então, compõe um quadro para o leitor. Nele, o exterior e o interior espacial se fundem na metáfora de um organismo:

No segundo tempo, os torcedores começaram a cantar; era um mantra em timbre masculino, algo que se repetia aos pulos, uns abraçando os outros numa corrente, um elo de corpos e ruídos, batuque de vibração frenética. Meu coração disparou, a pressão acelerada pela energia do transe quase religioso, o bando de gente espumante como bolhas coloridas se apertando, na tentativa de se fundirem. Aqui não há identidades, pensei. A paixão coletiva absorve tanto, que suga o amor individual. Não existem pares numa multidão, apenas células fervilhando, e eu era um desses glóbulos raros, imóvel enquanto o resto se sacudia. (MONTENEGRO, 2013c, p. 122-123).

Tércia mostra acima que, pelo espaço, corpo e coletividade se amalgamam, perdem e coabitam bens e desprazeres. Uma teoria sobre o estar em sociedade é o que temos. Não um conceito teórico e, sim, um amontoado de sensações de um corpo numa das experiências em comunidade mais pulsantes e repletas de reverberação: a de um estádio de futebol. O texto se finda com a igualdade cromática entre camisas e línguas. Vermelha é a morte, a vida, a fugacidade, a chama do flash e da fala. O agrupamento social mina os desejos individuais, suscita a união em torno da competição e corre em direção contrária à relação intimista almejada pela narradora. Ela vê os filhos do namorado atrapalharem seus planos afetivos e artísticos. Sobretudo, vê o espaço e sente tudo o que pega fogo para seguir em busca de liberdade, no azul.

3.4. A última viagem

Se a épica do contemporâneo reside no efêmero, as personagens de Tércia Montenegro são espécie de vapor d’água condensado em pleno ar. São corpos sem formas, num nomadismo incessante em si mesmo, são heróis que não retornam, por não pertencerem, à pátria

alguma. O espaço também percebe, sente, corporifica. Dele as personagens têm constituintes sempre em deslizamentos. As viagens na literatura da autora são subjetivas, internas, em buscar de alguma verdade ineficaz que lhes tire do puro existir. No entanto, também são externas, dão-se no mundo, com deslocamentos de individualidades por meio de metas fluidas e ideais, por vezes, sem rosto ou corpo.

Os contos de Tércia cruzam uma cidade com mar, o céu quente e o azul: Fortaleza? Não nos interessa. De certo, apenas o desejo, a iminência de alguma arte que marque percursos. Apenas a palavra como asa, espécie de desterritório, como diz Guattari e Rolnik:

O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. (GUATTARI E ROLNIK, 1986, p. 323).

Com personagens abertos às *linhas de fugas*, propostas pelos teóricos, as viagens em Tércia Montenegro são uma dessas práticas socioculturais, estéticas e cognitivas de ruptura e aparecem desde os contos iniciais com a presença dos viajantes e estrangeiros como o protagonista de “O vendedor de Judas” (VJ) e a saída ao mar de “Dois búzios a mais” (VJ) ou por terra de “O estrangeiro” (VJ). Encontram, outrossim, o máximo de movência em *O tempo em estado sólido*, livro em que o caráter de fragmentação se acirra em todos os níveis desde os afetivos aos geográficos. O conto “Serpentina” (OTES) tem como espaço um hotel, lugar de passagem, cercado por um rio. Nele, o não-estar como modo de ocupação é prática dos corpos.

Assim também em “O mágico” (OTES), em que a fuga da protagonista com o artista mambembe pela rodoviária instaura uma corporeidade em devir infantil e transeunte. A itinerância, entretanto, é o próprio fundo temático das narrativas encadeadas dos livros. Nos contos, as personagens deslizam de uma narrativa a outra, como em “Esboço de sangue e cinza” (OTES), “Aquarela com bonsai” (OTES), “Cartografia de instantes” (OTES) e “Exposição” (OTES). As viagens são motor narrativo como a da protagonista-elã dos contos, que vai à África, apresentando-nos um corpo que corrobora com a diluição da ideia tradicional de nação como corporeidade rígida, como aponta Stuart Hall em *Da diáspora*:

Corno outros processos globalizantes, a globalização cultural e desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os lagos entre a cultura e o "lugar". Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, e claro, tem seus "locais". Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam. O que podemos mapear e mais semelhante a um processo de repetição-com-diferença, ou de reciprocidade-sem-começo. (HALL, 2013, p. 37).

O deslocamento entre *disjunturas patentes de tempo e espaço*, anunciadas por Hall acima, rege as personagens, é seu desejo, sua flecha, seu Eros. Tal como a pulsão de vida, a cultura tem seu local, mas não se sabe onde se origina, como afirma o teórico e se vê neste trecho de um conto: “Fazia parte do impulso que me marcava: como a saída repentina da casa de meus pais, o abandono da faculdade, a própria vinda para a África... isso tudo não era maluco? Resultado de uma pulsão instantânea como um flash” (MONTENEGRO, 2012a, p. 50).

O corpo é câmera de disparos, fulgurante, capturador de paisagens e instantes, luz dos espaços em breu, em frestas. Ele narra, “fotografando com o olhar” (MONTENEGRO, 2012a, p. 51) e mescla interstícios. Acha na arte também um lugar outro, a heterotopia das sensibilidades; compõe a sessão fotográfica num estúdio provisório dentro da própria casa em “A alma e o peso” (OTES) e põe-se à vista, à prova do Outro nas galerias de artes de “As paisagens” (OTES) e “Exposição” (OTES).

É, num processo de metalinguagem, marcado na própria escrita artística das personagens escritoras de “As moedas” (OTES) e de “A alma e o peso” (OTES). Cinematografa-se em vídeos caseiros de “Cada movimento seu” (OTES) e na sessão de cinema – com motivações puramente eróticas – de “Sessão das seis” (50VAP), ocupa o Teatro, ainda que interdito em “A bailarina” (LF) e com a morte da atriz principal do elenco em “Rua Madagascar” (RTCA). As heterotopias se dobram, sobrepõem-se e constituem por si só um corpo. Os contos visitam, por fim, o circo, lugar de corpos impossíveis vistos pelo esdrúxulo casal de “As moedas” e nas práticas emblemáticas da fragmentação d’ “O mágico” (OTES).

O jardim de Tércia Montenegro também cheira à morte, a última das muitas viagens dos corpos criados pela autora. Ainda em “A roseira” lemos na voz de uma narradora-personagem: “Sempre associei aquela imagem de rosas murchas à própria velhice, poeira espalhada pelos cantos feito sementes de morte” (MONTENEGRO, 2001, p.28), A morte está nos centros dos contos de Tércia, aparece em diversas espacialidades. Aparece em dupla heterotopia, escondido sob a cripta da igreja onde descansam os corpos – também vetados – dos padres em “Vitorina” (VJ). Surge como alternativa ao cativo doméstico e psíquico em “A sugestão” (OTES) em que, à beira do cemitério, o corpo do protagonista é afetado pelo próprio estado cadavérico, pois “sentia a areia na boca, os torrões granulados como doce de leite. Era areia seca e áspera, e quanto mais insistia em dar um passo, mais o volume se adensava, com a vontade de cuspir.” (MONTENEGRO, 2012a, p.75).

A morte também ocupa espaço central no desenvolvimento da dolorosa trama de “Rua Madagascar” (RTCA) No penúltimo conto de *O resto de teu corpo no aquário*, uma mãe se livra dos narcóticos que lhe são imbuídos pela família e parte à caça dos vestígios do assassino da filha, escolhendo assertivamente o cemitério como depósito desses sinais:

Voltei, então, ao cemitério, sozinha e lúcida, embora desorientada. Estava como alguém numa visita a um desconhecido, encontro que se marcou por carta ou telefone. Olhava para os lados, para as filas de lápides brancas, à distância semelhante a uma fileira de dentes espaçados. Esperava talvez que alguma coisa especial me fizesse reconhecer o túmulo em que ela estava, e vaguei durante muito tempo, decepcionada por não sentir qualquer intuição de mãe, um radar interior que me dissesse: ela está aqui debaixo. Tive de pedir ajuda ao funcionário, um jovem de boné azul que ficava numa guarita perto da entrada. Ele consultou numa espécie de livro de ponto a data do sepultamento e o nome da pessoa. Levou-me por retas e ângulos, mostrando-me as quadras, para que eu lembrasse depois. O endereço de minha filha agora era aquele – uma cova comum, sem detalhes da personalidade dela; um pedaço cinza de mármore com letras e números em alto-relevo. Um retrato oval recente, mas que pareceu fossilizado. (MONTENEGRO, 2005, p. 103).

Embora em vertigem, as palavras surgem sãs do corpo da narradora, ávida pelo corpo que, agora em definitivo, falta-lhe. As lápides brancas são comparadas no trecho a *uma fileira de dentes espaçados*, imagem que lhe atesta a relação corporal com a morte e a faz sentir as covas também como ativas no processo de significação da personagem. O cemitério, “o mais evidente exemplo de heterotopia (o cemitério é absolutamente o *outro-lugar*)” (FOUCAULT, 2013, p.23), mata a identidade, relegando a corporeidade à condição de ossos e terra e pondo a mãe do conto numa busca. O jovem de boné azul, antítese da decrepitude e guardião dos espaços opostos, é pintado como um farol. Sua cabeça, racionalidade metonimizada, é coroada com a cor da frieza e da finitude. Ela guia a memória agora espacial, antes afetiva da mulher.

O último conto de *O resto de teu corpo no aquário* traz aquela que é, para Foucault, a heterotopia por excelência quando na composição de uma última imagem, no derradeiro parágrafo do conto, o navio. Ariana, personagem protagonista, vê o difuso assassino da mãe: “Congelou-se numa postura de retrato, no imperceptível segundo em que a silhueta iluminada de um navio parou na linha do horizonte - justo acima da cabeça do homem, baixa, olhando para o chão.” (MONTENEGRO, 2005, p. 119). Figura algo frequente nas histórias de Tércia, o barco, navio ou canoa, veleja no insustentável. Afunda, a posteriori, em sua própria leveza. Sem porto, sem chão: “é um pedaço de espaço flutuante, lugar sem lugar, com vida própria, fechado sem si, livre em certo sentido, mas fatalmente ligado ao infinito do mar” (FOUCAULT, 2013, p. 30). É espaço ao vento “que, de porto em porto, de zona em zona, de costa a costa, vai até as colônias procurar o que de mais precioso elas escondem”. (FOUCAULT, 2013, p.30).

Neste outro trecho, a perda do corpo é descrita, dessa vez, na terra, num clássico ato circense: “E ela imaginou-se entrando em caixas que se separavam em fatias pouco depois de uma lâmina cruzá-las. Cabeça, braços e pernas, cada qual numa direção, agitando-se como peixes em pleno ar. Depois, o mágico reuniria os pedaços novamente, com um gesto de lenço.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 38). A arte, prática contumaz nos corpos em Tércia, flexiona tempos-espacos, às vezes no intuito de solidificá-los. Funciona também como uma heterotopia pois formaliza de modo libertário uma experiência de viagem corporal. A literatura, ao fim, ganha matéria líquida, atravessando os espaço-tempos das histórias. Ao mesmo tempo que os leitores constroem, vão perdendo personas à liquidez que lhes é característica, pois:

Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluidos, deixar o tempo de fora seria um grave erro. Descrições de líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas. (BAUMAN, 2003, p.8)

Os contos são, como os líquidos de Bauman, *fotos instantâneas*, também pinturas de paisagens, falseadores da estaticidade e cúmplices do movimento. Tal é assim, que é o tempo que importa, como diz o teórico; tempo, que é a categoria fundante do gênero conto. Em *Linha férrea* (2001), livros de contos curtos temporalmente e longos esteticamente, temos uma aventura imagética em forma de texto, formando no espaço pequenas viagens moldáveis de papel: “Areia molhada, feito doce granulada. [...] As mãos afundam na lama, como se mergulhassem em tinta - mas agora o frio a enrijece: é molde compacto, gesso de praias.” (MONTENEGRO, 2001, p. 63).

A descrição se sobressai à sobreposição de fatos, criando cenários em que as afetações e efeitos do corpo protagonizam as cenas e fundam horizontes de imersão sensível ao leitor. As dobras da cidade se redobram nas palavras de Tércia Montenegro e abrem caminhos que nos prendem ao trajeto da personagem, tal como um espectador diante de um filme, como Peixoto nesta descrição:

Encontrar não uma função pré-escrita, mas um movimento e um lugar. Partir de uma imagem: um quadro de Tintoretto. Não uma imagem acabada, mas a ser criada pela mistura com a pintura. O filme parece não sair da estaca zero. Depois vem o som: Mozart. Cada um é um acontecimento. Um gesto: o filme começa a vir. Imagens e palavras indo e vindo da tela branca. Ainda não a história, mas lugares, pessoas e o movimento que vai de um a outro. Agora, pode-se compor uma imagem, pode-se ver que algo existe ali. (PEIXOTO, 2004, p. 48).

Percebendo nascer imagens pelas cores e sons das palavras, tal como o teórico, estendo essa contemplação à escrita de Tércia em: “Entrada para o cais: quase deserta. Uma e outra gaivota cruzando tonalidades de azul. Pedra, muita pedra - arquiteturas pousadas num abismo. Só o velho homem modela sombras deitado na rocha, abrasado de pele, sem sentir.” (MONTENEGRO, 2001, p.15). As imagens do trecho de três períodos, que constituem o primeiro parágrafo de “Meio-dia de verão” (LF), são janelas de poesia. Concisão e profundidade são suscitadas pela própria mancha gráfica do texto que, assim como no conto “Historinha” (LF), abarca uma única lauda. A narradora intercala as sensações do homem às dos passantes com o ritual de mirar no céu um escaldante oásis para o “mundo ressequido” (p.15) com formas textuais em que o eu narrativo quase passa a eu-lírico como em “arquiteturas pousadas num abismo” numa menção à infinitude mortal da beira-mar; “escultura humana” (p.15), o corpo do protagonista; e “vulcão de águas” (p.15), sinestesia emblemática nos contos da autora.

Nestas sensações, chego à “Himalaia” (VJ), personagem que dá nome ao conto do livro *O vendedor de Judas*. Do alto de um farol, ele é ensinado pelo pai a fazer brinquedos da imaginação visualizando as casas dos pescadores no fio de terra e as jangadas no mar. Lá, nascem as histórias junto ao ofício de guia luminescente às noites d’água e “O menino aos poucos aprendia a leitura das estrelas, o momento certo de soltar o jato luminoso que guiava os navios, brinquedos ainda, arriscados no dorso das ondas.” (MONTENEGRO, 1998, p. 68). Orfão, Himalaia, já adulto, encerra-se no “pisca-pisca luminoso, única estrela daquelas noites devassadas.” (MONTENEGRO, 1998, p. 69), estrangeiro em sua terra. Após dois meses de total confinamento, os pescadores, conseguindo uma escada alternativa à que dali sumira, encontram apenas o vazio.

Tem-se aí um corpo faltante contraposto ao enigma que o narrador nos dá, porque “hoje, pela noite cerrada, os bêbados que se alojaram na velha casa, herança de três gerações, juram ver a luz do farol em perfeito funcionamento... embora tantas décadas tenham de passado.” (MONTENEGRO, 1998, p.69). A personagem parece permanecer fazendo se sua viagem a eterna permanência, desejo e chave de leitura. Onfray diz que tudo contribui para a solicitação do que se almeja incluindo o lugar cobiçado. Nas palavras do teórico, o corpo, como os de Tércia Montenegro, sempre retorna à busca, pois “Sonhar um lugar, nesse estado de espírito, permite menos encontrá-lo do que reencontrá-lo.” (ONFRAY. 2009, p. 32)

Himalaia é, de tal forma, acontecimento, palavra que se ultrapassa, verbo. É corpo que rompe mapeamentos e promove uma virada sensível em sua existência. Seu isolamento é multiplicidade, sua circunscrição lhe mostra o lugar outro, a visão do alto, o deus. O mar o adentra em tamanha afetação que todo o espaço ganha seu corpo e suplanta sua anatomia. Tércia

suplanta a geografia no final aberto ao fantástico do conto. Himalia se faz paisagem do impossível corporificada e é agora a própria luz sob a fúria da morte. Que utopia sua escrita incita? A que heterotopia enseja com sua condição de conflito entre sólido e líquido, vida e morte, mãe e pai? Para qual espacialidade caminha o sonho de deixar de se corpo?

A geografia é como Ariana, de “Retrato de homem com navio na cabeça” (RTCA) para quem “A oportunidade estava naquele percurso, porque mais adiante, perto das dunas, só poderia mesmo recolher areia colorida, que sua mãe encomendava para abastecer as garrafinhas artesanais.” (MONTENEGRO, 2005, p.113). Aqui o espaço é cor, poeira, invenção. Os contos de Tércia Montenegro criam espaços híbridos: multiculturais quando regionais; íntimos quando globalizados. No aeroporto, porto ou barquinho de papel, Tércia é uma enxuta dissolvência, incontestante fugidio que mescla na escrita-leitura a precisão e o ausente, pois “O invisível não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver. Ou ainda: é aquilo que torna possível a visão.” (PEIXOTO, 2004, p.17).

Nesse claro-escuro, o corpo das personagens é cidade, mas principalmente, seus centros de fuga, suas escuridões, seus assaltos, furtos e sequestros. É sertão com arranha-céus, a dimensão epidérmica das ruas, das rotas dos rios. É as ondas e suas pedras, o momento da fotografia, a hora da estrela escrita no papel, o quadro que penetra na parede. O corpo está em seus rastros: ““Um” ventre, “um olho, “uma” boca: ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva. O artigo indefinido é o condutor do desejo.” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 31). Território temporário, a arquitetura da vida é sensível e ficcional: a rua do primeiro beijo; a esquina da despedida; o solo rachado das primeiras quedas; a beira-mar do reencontro...

A ficção de Tércia Montenegro, assim, cria a corporeidade quando a desloca e a faz faltar sempre, tornando-a potente, já que “do perpétuo fluxo de informações nunca se retém a totalidade. A viagem, de fato, é uma ocasião para ampliar os cinco sentidos [...] o corpo abalado, tenso e disposto a novas experiências, registra mais dados que de costume.” (ONFRAY, 2009, p. 49). O espaço *real* na ficção é o trabalho de um corpo que o metaforiza. O olho é, portanto, a lâmpada de um poste; a boca, um bueiro; os cabelos, fios visíveis de telecomunicação. A coluna é um prédio abandonado. Esquinas são mãos que se tocam sem querer. O coração é sempre um mar: o conto é seu guia. Ele é da África, do Ceará, de Tércia e do leitor. O céu também é o pássaro. O mar também é o peixe. O aquário também é o corpo.

4 MÃOS: NO ESPELHO DA MEMÓRIA, INFINITOS INSTANTÂNEOS

“Carreguei suas efígies em meu lombo, sem contemplá-las na maioria das vezes (a não ser por algum contorcionismo diante do espelho da memória) [...]”
(Tércia Montenegro, *O tempo em estado sólido*, 2012, p. 93).

4.1 O contemporâneo entre os dedos

Corporificado, o tempo deixa cada vez mais de ser uma entidade abstrata ou exterior. Ele é linguagem material onde está “o que ocorre, o que se vai, a fenda das duas margens, o interstício da fruição” como diz Roland Barthes (1987, p.19). Somos temporalidade, um código social em desacordos tácitos porque somos, muito mais, uma conglomeração de subjetividades. Pertencemos ao agora porque estamos nele, mas não o somos por completo. O tempo é o irrompimento de uma ideia singular, dando a ver uma multidão de percepções. O corpo é quem momentaneamente estaciona diante das horas, marcando-o com as *Mãos*, que seguram e deixam escorrer o que passa ou ainda virá. Elas também tateiam este capítulo, dando-lhe nome.

Um livro de contos condensa experiências de tempo em narrativas simultâneas, rompimentos, conflitos curtos, variação no *uno* e unidade fragmentária. Se o romance, gênero dos muitos fluxos humanos e periodizações, é marca de uma experiência de escrita e leitura de longo fôlego, o conto briga contra o relógio, golpeia a relação obrigatória entre profundidade-duração. Diz em pouco, sugere, não diz, fotografa (CORTÁZAR, 2013), deixa o rio de Heráclito passar, molhando nele nossas mãos. Em Tércia Montenegro, um tempo intempestivo, dentro da regularidade, complexifica o óbvio. Ele espanta e aponta para camadas subterrâneas da liquidez de nossa época. Suas personagens têm memórias, expectativas, fazem fusões visíveis e invisíveis do tempo, pertencendo ao hoje, ao que já foram e ao que tornarão a ser.

Cada voz que narra cria para si um novo momento como condição de existência, afim de esquecimento ou de perpetuação. São corpos que segredam suas histórias, suas ilusões autobiográficas e instauram o inconcluso. O que podem as mãos, as do leitor e as das criaturas de Tércia, em face da solidez do tempo, esta “terceira margem do rio” (ROSA, 2001)? Investigo neste capítulo a subtemática corporal intrínseca a meu objeto de pesquisa: à contemporaneidade. A análise acontece a partir de sua medular importância para qualquer narração, como diz Paul Ricoeur no prefácio do primeiro dos três tomos de seu *Tempo e Narrativa*: “O mundo exposto

por uma narrativa é sempre um mundo temporal” (2010a, p.9). Narrando fazemos suceder simultaneidades e elaboramos linguagem na inelutável sequência de letras, frases e parágrafos da literatura.

O tempo é líquido (BAUMAN, 2003), mas não estamos na dureza da *realidade* histórica. Se a criação artística é uma arma apontada contra o fim, se afirma a vida como um tiro sobre a verdade e quebra o muro da tradição, pode também petrificar o que é passageiro. O que é *O tempo em estado sólido*, de Tércia Montenegro? O que ele diz, se é que é nos diz sobre si e não é puro mistério? O tempo é matéria: “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”, na voz de Carlos Drummond de Andrade (2015, p.75). É performance nos pulmões, no estômago, no coração. Ele marca os passos e as histórias por trás dos trajetos e dá forma mais que tema aos contos. Como se constroem temporalmente as narrativas de Tércia Montenegro? Sua contemporaneidade vislumbra que velhos e novos tempos? De quantas linhas temporais se faz seus contos?

Sólido é também tudo o que ainda não se desfez, o que segue em iminência de se contar, tal fagulha. O tempo é um incêndio sem cheiro: “Esquecer, esquecer. Mas não se resiste às chamas – memória.” (MONTENEGRO, 2001, p. 57). Tércia põe imagens em sua balança e faz com seus personagens algo que se assemelha ao trabalho anunciado por Marshall Berman no prefácio de seu *Tudo o que é sólido se desmancha no ar* sobre a obra de artistas e pensadores da modernidade:

Tentei mostrar como essas pessoas partilham e como esses livros e ambientes expressam algumas preocupações especificamente modernas. São todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança — de autotransformação e de transformação do mundo em redor — e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços. Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual “tudo o que é sólido desmancha no ar”. Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e freqüentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. (BERMAN, 1986, p.13-14)

A literatura é um jogo de tempos, de paradoxos e contradições anunciadas pelo teórico. O estilo da escritora que aqui investigo é exatamente *ao mesmo tempo revolucionário e conservador*, usando as palavras de Berman. Nesta seção, o tempo como matéria artística me interessa primordialmente para sentir a intenção de Tércia Montenegro *de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz*. A tradição e a ruptura estão amalgamadas na literatura da autora e se percorrem como os ponteiros das horas e dos minutos na exposição de

fatos nos seus contos. A autora parece reverberar, enquanto forma e temática, entendimentos filosóficos e sociológicos sobre o tempo em suas histórias.

O começo, o meio e o fim são fases intrínsecas do conto, como também o são nas fases dos humanos. Cortázar ratifica a cronologia do conto ao assegurar que ele começa, avança e acaba em alguma hora. Já as tramas, muitas vezes, não são mostradas por completo. A história, por vezes, tem início enquanto o conto ainda nem deu início nas páginas. Ela retrocede ou antecede, costura novos começos ou desfia velhos conflitos para um posterior do qual muitas vezes não se saberá o final. A construção clássica do gênero composta por apresentação geográfica-humana no início das histórias, seguida do surgimento de intempéries e reviravoltas que desembocam em fechamentos ora conclusivos, ora sugestivos não é rompida completamente por Tércia. Ao contrário, a escritora estabelece, à primeira vista, sua linguagem numa relação algo objetiva, sem provocar maiores descompassos com o costumeiramente esperado ao leitor. Entretanto, não se trata de uma autora que ratifica a linearidade.

O tempo em Tércia Montenegro é uma ampulheta manipulável, suscetível a movimentos repentinos e a viagens. Em boa parte da obra, pouco se tem certeza de em qual tempo estaremos num próximo parágrafo. A leitura se dá como um caminho que, por mais direcionado a uma meta, está sempre aberto a retornos, desvios, interrupções, paradas poéticas para contemplação e até alguns silêncios. Para além da memória e das diferentes marcações temporais que dão à estruturação textual uma dinâmica não-retilínea, há em Tércia um modo de apresentação narrativo quase regular. No início do conto, temos nosso corpo incluído numa imagem, sensação ou pensamento, o “touro invisível” (MONTENEGRO, 2001, p.57) que pertence – saberemos adiante - ao final da narração.

Essa prolepse curta e extremamente sugestiva aparece desde o primeiro conto da autora, “O tapete vermelho” (VJ) cujo parágrafo inicial é uma prévia do estado corporal da protagonista. Ela tarda a voltar ao convento depois de sair para sua definitiva empreitada de compra. A dúvida e a demora enchem os corpos das demais freiras que se interrogam com “espanto nos olhos” (MONTENEGRO, 1998, p.17) o que teria acontecido. Só dois travessões de dúvidas entre as irmãs, a voz narrativa começa a apresentar, de fato, Irmã Querubina. Esse mesmo mecanismo temporal ocorre em “Estrangeiros” (LF), quando, antes de apresentar o espaço e os tipos que assombram o lugar, o narrador dá três linhas de *spoiler* da fuga por vir: “O mar estava calmo, naquela noite. Na pequena embarcação se acomodavam seis homens, todos silenciosos, Viajavam tolhidos de medo, evitando olhar para as sombras vizinhas.” (MONTENEGRO, 2001, p.33). No trecho, as frases curtas combinadas com o uso do pretérito imperfeito e do gerúndio criam um pequeno panorama do que está a se desenvolver.

Em “Cafarnaum” (RTCA), a antecipação tem maior extensão, num parágrafo que traça o panorama histórico não apenas do corpo – e do vulto, que “se enquadrou sob a varanda antes que ele entrasse em casa” (MONTENEGRO, 2005, p. 43) - de Valdenor Maciel, delegado que protagoniza este conto policial, mas do contexto histórico em que ele se enquadra. Os corpos aparecem carcomidos pelo tempo: o da esposa doente de quem o protagonista carrega ao pátio o urinol; o antigo sobrado colonial, “a construção mais imponente da cidade” (MONTENEGRO, 2005, p.43) e o padre italiano que “arrastava os ofícios há pelo menos três décadas” (p.43). A estaticidade decrépita é rompida pela sequência de violências da história.

Nove páginas depois, retornamos à imagem de Valdenor a mirar o horizonte. Diferente dos demais contos, a diagramação temporal se distingue por dar continuidade a uma sequência de microações que mesclam os crimes ocorridos e volições sobre os corpos de assassino e vítima. Antes de entrar novamente na sala de casa, entretanto, Valdenor tem confirmada sua vida imóvel: “seu corpo ficou por algum tempo parado, de costas voltadas para lugar nenhum.” (MONTENEGRO, 2005, p.52).

No livro *O tempo em estado sólido*, as temporalizações se apresentam nas formas mais abrangentes possíveis. Como um grupo de relógios conectados, as histórias da obra se antecipam e se atrasam, unindo o espaço-tempo dos contos, com algumas exceções, num quase rascunho de romance. A junção de início e fim narrativo acontece outra vez em “Carceragem” (OTES) em que o corpo da filha finge uma doença para escapar de casa, a nomear, de olhos falsamente fechados, “as formas que boiam sob minhas pálpebras, depois que as fecho rapidamente, sob a luz. Parecem cristais alaranjados” (MONTENEGRO, 2012a, p. 77).

Os corpos são focos desfocados, sentem e fingem tempos díspares. Eles pertencem aos fragmentos do e no tempo. Estão nos intervalos da trajetória de Larissa, Alessandro e outros que costuram mais de um conto na obra. São as efigies, corpos talhados em medalhas de “As moedas” (OTES), conto de ricos recursos estilísticos, camadas temporais e movimentos de fluxos e refluxos. Toda essa narrativa gira em torno de um casal e é contada por um corpo que, memorialisticamente, reconta os passos dos dois conhecidos depois de saber “com alguns anos de atraso, da morte deles” (MONTENEGRO, 2012a, p. 92). O leitor, no entanto, sabe desta informação, desde o primeiro parágrafo e, nessa espécie de ironia dramática, passa a revirar as moedas, preço do passado, daquela que fala em nossos ouvidos como um tic de relógio.

O ex-companheiro e a ex-amiga são descritos como corpos em forma de entulhos. Ele, síntese do tédio, desleixo e feiura que assomaram a relação e levaram a narradora a um amante que também, mesmo ele, era “um simples toldo que me abrigava porcamente de uma chuva irritante.” (MONTENEGRO, 2012a, p.94). A antiga amiga é mostrada como a que

“despejava cacarecos que eu deveria varrer e limpar, selecionando algum improvável brilhante como uma ideia legítima em meio ao lixo.” (p.49). Tal preciosidade entre os dejetos também é vista em “Retrato de homem com navio na cabeça” (RTCA) e em “Linha Férrea” (LF).

As cenas de “As moedas” (OTES) acontecem num jogo de encontro e perda de Eu e Outro, amontoando corpos que pinçam vida no espaço e no tempo: “Vasculhei na memória o momento de nosso primeiro encontro” (MONTENEGRO, 2012a, p.95), diz a mulher, escritora. Ela materializa e descreve o destino como “um velho barbudo e extremamente cansado” (p.95) que “Além de velhíssimo e cansado, é também surdo, claro” (p. 96). O senhor do tempo tem corpo e fala mas não ouve, joga com a narradora e com o leitor. A narrativa, fruto do Sagrado, segue com contorcionismos temporais entre anseios e frustrações da narradora que, como numa colagem, transporta o leitor “aos confins nortistas, no meio da poeira vermelha de várias cidades ainda por construir” (MONTENEGRO, 2012a, p.97). Lá os dois corpos narrados se encontram, num lapso de tempo contado, embora num intervalo maior do vivido.

Em meio a um circo, a mulher, em busca de seus filhos perdidos, é enforcada pelo homem que morre logo em seguida, vítima de um infarto. Todo este caleidoscópio retrospectivo termina com uma conclusão decepcionante para a narradora que vê o destino, arranjador destes recortes, como um traidor. Ele tirou de seus olhos a imagem, a vingança e a audiência da morte dos “inimigos” (MONTENEGRO, 2012a, p.97). Voltando ao meio do conto, nesta análise também sem linha de tempo positiva, percebe-se sua dor invejosa:

Eu preferia que os meus miúdos inimigos (sim, miúdos, convenhamos, diante dos grandes facínoras da humanidade), meus irrisórios desafetos morressem de imediato? Preferia vê-los fulminados exatamente no instante em que o sofrimento me roía? Ou – aqui entrava a opção – gostaria de cozinhar-los no tempo, enquanto eu própria cozinava um pouco inclusive, com duas moedas fervendo nas costas? O tal banho-maria tinha a vantagem de fornecer ao destino as estratégias necessárias para criar um sentido ou para tecer os liames de uma lógica – chamem coincidência, se quiserem – digna das mais inverossímeis histórias. (MONTENEGRO, 2012a, p. 96)

O tempo é sólido, mas, como se lê no trecho, pode ser cozinhado, posto a banho, guardado e imergido nas águas, não obstante seja apenas ficção. Neste conto, a singeleza das frases curtas se multiplicam como formas que reverberam. Os períodos ganham parênteses, traços e interrogações sucessivas. A temporalidade passa a se constituir de resíduos: observações, sussurros, detalhes, pistas e dúvidas. O presente da enunciação da voz se intercala e se preenche de passado e futuro hipotético. Os corpos se mesclam porque fundam um tempo movente, ainda que presos sob as costas da narradora, das personagens e dos leitores. A solidez do rio temporal de Tércia Montenegro ganha novas imagens. Agora nossa investigação passa a ser focada na memória como manifestação mental dos movimentos nas narrativas.

4.2 Memória, o tempo corporificado

Nos contos, as personagens, faltantes por excelência, fazem do desejo por si e pelo mundo uma busca criativa pelo tempo que lhes escapa em memória. O amanhã é a esperança de reconstituir por dentro as imagens do filme da vida, que se perdem e se trocam. O escritor e teórico Alberto Manguel em seu *Lendo Imagens* postula que “as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço. [...] Ao contrário das imagens, as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites das páginas.” (MANGUEL, 2001, p. 24). O corpo seria, assim, a projeção de todas as cenas, um receptáculo. É, por si só também uma imagem, conto que perpetua corpos e momentos ao ouvir-contar. E é percepção perceptível, como sugere Henri Bergson em seu “Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito” ou *Matéria e Memória*:

[...] nosso corpo não é nada mais que a parte invariavelmente renascente de nossa representação, a parte sempre presente, ou melhor, aquela que acaba a todo momento de passar. Sendo ele próprio imagem, esse corpo não pode armazenar as imagens, já que faz parte das imagens; por isso é quimérica a tentativa de querer localizar as percepções passadas, ou mesmo presentes, no cérebro: elas não estão nele; é ele que está nelas. Mas essa imagem muito particular, que persiste em meio às outras e que chamo meu corpo, constitui a cada instante, como dizíamos, um corte transversal do universal devir. Portanto é o lugar de passagem dos movimentos recebidos e devolvidos, o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores. (BERGSON, 2010, p. 177)

Ao longo de seus percursos narrativos, as personagens de Tércia Montenegro dão e são passagem, de movimentos sensíveis como discute Bergson. Nos fenômenos de sensoriais das narrativas da escritora, é o corpo que está em questão. É ele quem busca fora o que está em si, mas que redescobre ou perde de vez seu poder de frente ao espelho. As mãos que guardam a memória do mundo são as do protagonista de “Aquele rosto” (LF), conto em que o narrador sensorializa, à beira da morte, o abandono de um sanatório, “mastigando a memória dos sentidos” (MONTENEGRO, 2001, p. 42).

O rosto do filho assassinado num passado percorre os tempos e cada parte do corpo idoso, cujos sentidos aguçadíssimos deixam indícios de uma cegueira. Fala também de uma apreensão porosa do mundo como no fatídico dia do crime quando “aprenderia cada traço; curvatura das sobrancelhas, desenho da boca... Mas no brevíssimo instante que tive, foi apenas um roçar pelo queixo.” (MONTENEGRO, 2001, p. 41). Para a teoria crítica, o relato memorialístico fala também ou principalmente da busca de uma rostidade:

A cabeça está compreendida no corpo, mas não o rosto. O rosto é uma superfície:

traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercado e margeando cavidades que não existem mais senão como buracos. [...] A boca e o nariz, e antes de tudo os olhos, não devêm uma superfície esburacada sem convocar todos os outros volumes e todas as outras cavidades do corpo. [...] A mão, o seio, o ventre, o pênis e a vagina, a coxa, a perna e o pé serão rostificados. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 39)

Aqui, a memória é conjunto de imagens rostificadas, nas palavras dos teóricos acima. A superfície do rosto com sua geografia mapeia o corpo inteiro, pois está escondida não no que é manifesto, mas nos detalhes desprezados do visível. Todo o conto de Tércia é um mapa da consciência sensível da personagem para quem a marcação do tempo, assim como os afetos e os corpos – do filho, do assassino e do seu próprio – perdem matéria a cada momento e resistem na ficção. A solidão irrompe a elucubração sobre o corpo, conecta os movimentos temporais entre os parágrafos do texto e os fragmentos dos sujeitos diante do invisível.

“Se é verdade o que dizem sobre as viagens ao passado, que todos fazemos um dia, no lapso perdido entre o precipício que espera e o instante que não queremos deixar – se o tempo dura o suficiente, havemos de recordar a vida como uma história que nos contaram.” (MONTENEGRO, 2001, p.41), o narrador ainda fala. Suas palavras pertencem, portanto, ao imaginário que, segundo Jean-Paul Sartre, é um correlato da função “irrealizante” da consciência ou “imaginação” (1996, p.13). Reforçando a ideia da imagem como uma relação, o escritor e teórico fala da consciência da imagem e, assim, do que não é completamente racionalizável.

Assim, o tempo, para esse personagem de Tércia Montenegro, é criação mental e se fixa por seus resíduos marginais, nos significantes sem significado, nas pistas para o obscuro, e nos sintomas: “Sei que agora foi um dia inteiro, porque o médico abriu e fechou a porta três vezes, mediu minha pressão e saiu calado.” (MONTENEGRO, 2001, p.42). A temporalidade sem rosto é tateável, mas somente está segura entre os dedos ao fim do conto quando a extrema-união dos pecados revela ao narrador o crucifixo, uma batina e o queixo almejado: no padre.

É igualmente do interdito a matéria da memória. O corpo se esforça para retê-la como um membro desaparecido e “para afastar a lembrança, manter esses braços imóveis, como se qualquer movimento descuidado apontasse um dedo para minha cabeça” (MONTENEGRO, 2001, p.42), desabafa ainda o protagonista. As imagens como que tocam aqueles que as rememora, constatando que “Recordar-se [...] é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que a experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal. Perceber não é recordar-se.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.48).

Em “As casas de André” (RTCA), as recordações são mais que dedos em riste, são arma apontada para o protagonista. No presente narrativo, André e um comparsa, Luca, mantêm em cárcere uma garota. O cativo do sequestro é a casa onde o protagonista viveu sua infância com os pais e que guarda, perspectivados pelo seu corpo, temporalidades que se sobrepõem ao longo da história. A narração em terceira pessoa é completamente onisciente e acaba aglutinando os corpos: “Ele próprio, André, ia tomando corpo, enquanto o tempo corria entre paisagens várias.” (MONTENEGRO, 2005, p.36). São exemplos de confluência de tempos as passagens não demarcadas por fronteiras linguísticas: “André soltou um grito, tão semelhante ao uivo de dor quando a cobra lhe picara, e, no entanto, ele já era um homem, e o grito vinha o mesmo do menino.” (MONTENEGRO, 2005, p. 38), e o trecho:

A luz da manhã se intensificava, coando uma forte claridade por entre as telas e pelas réstias de madeira da porta. Luca perguntou:

- E ela, como está?

A mãe saía aquele horário, deixando o café já pronto. Ia buscar gravetos para o fogo do almoço, enquanto ele, menino, vestia-se apressado com qualquer camisa retirada do varal. O pai poderia voltar; sempre poderia estar voltando.

- Hein, André, não ouviu?

Passou a mão pelo rosto áspero: barba de três dias. Foi quando ouviram um barulho no quarto – ruído de molas, alguém que se levanta. Uma voz de criança chamou. (MONTENEGRO, 2005, p. 32)

As temporalidades se encontram indistinguíveis fora da leitura minuciosa e feita em camadas. Aqui Tércia Montenegro, que outrora fala de modo diretivo e sucinto, numa tendência da escrita contemporânea, põe uma nova máscara. Ela experimenta uma face nova, um novo espaço-tempo entrelinhas: uma dicção labiríntica. André, sujeito contemporâneo, ainda advinha o tempo pela posição do sol, apesar de seu relógio de pulso banhado a ouro. Tércia mescla camadas temporais, ciente de que “O tempo corre – André comentou.” (MONTENEGRO, 2005, p. 39). Após, onze páginas, a metáfora de uma hélice desenhada pelo protagonista é não só desfeita pelo vento como é assertiva em fazer girar os possíveis finais e memórias da história.

No momento de pagamento do resgate, os corpos se silenciam de tensão e espera, “esticando os instantes com o ritmo do coração.” (p.40). O adulto e a criança estão frente a frente e só o tempo parece poder dar um fim definitivo após o ponto final estrutural do conto: “Foram vinte minutos de espera, antes que se ouvisse o barulho de passos voltando. [...] Aguardaria somente um minuto mais, o necessário para que a lua alvejasse o rosto de quem se aproximava. Então, se não fosse Luca, o gatilho estaria pronto para o disparo.” (MONTENEGRO, 2005, p. 41). O resto é mistério e todos os corpos seguem suspensos no fim.

Em “A longa espera” (VJ), a memória é arma quente contra as personagens e também caça “um rosto na memória, entre as várias mulheres da missa, de cabeças baixas e

serenas. Por fim, encontrou um corpo magro e rijo, na extrema-unção.” (MONTENEGRO, 1998, p. 56). O tempo decreta a morte dos corpos com “a sensação das coisas intermináveis, dos destinos repetidos, desgraça que puxa desgraça [...] Os velhos ficaram remoendo antigas conversas, desconhecendo fotografias e calendários.” (p. 55). Pela memória, mantém-nos vivos como “a névoa da manhã que se elevava do solo e era a imagem de sua esposa jovem, dançando no quintal, fosse com a voz que escutava, tão próxima que parecia nascer dele próprio.” (p.54).

Ainda em *O vendedor de Judas*, os contos “A inspetora” e “O mestre” fazem com o corpo e a memória dolorosa comunhão, uma mutua destruição na tentativa constante de restauro. No primeiro conto, a ex-inspetora D. Mozarina vê a fragmentação de seu corpo no espelho, elemento reiterado como metáfora memorialística em contos como “O que reluz e arde no ar” (OTES) - “Através do espelho, surgem as velhas índias de gerações esquecidas, no olhar diante da penteadeira” (MONTENEGRO, 2012a, p. 48) - e em “As moedas” (OTES) – “espelho da memória” (p. 93), Pela imagem de si, as personagens se encontram e se perdem numa busca muitas vezes inútil pelas suas vivências perdidas como aqui: “E, assim, observando a própria imagem, entristece. Pensa que já não servem as medidas do tempo em que trabalhava no colégio – ainda pode localizá-lo mentalmente entre as ruas [...]” (MONTENEGRO, 1998 p. 60).

A visão, portanto, é um dos sentidos mais emblemáticos na obra de Tércia Montenegro, haja vista ser foco do seu primeiro romance *Turismo para cegos*. Tal ênfase aponta para as reflexões de Georges Didi-Huberman sobre *O que vemos, o que nos olha*. Nele, leio:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77)

Ver a memória é duplamente, fender-se, enxergar mais as sombras, mirar a escuridão e, finalmente, não ver. *A operação de sujeito* sempre fendida e inquieta, citada pelo autor, remete, nos textos ficcionais em análise, ao ato de se deixar guiar pelo que nos convoca na certeza de não ter certezas. É da imaginação que nasce o sujeito como o de “O mestre” (VJ), conto que se inicia traçando um panorama hipotético-memorialístico do protagonista, já que “Ninguém se lembra de quando ele apareceu; talvez tenha vindo junto com os pedreiros que iniciaram a construção dos prédios da faculdade, há trinta anos.” (MONTENEGRO, 1998, p.42). A personagem é enigma não só aos outros, mas a si mesmo. Sua narrativa virou pura violência: “Como tudo aconteceu, também é um mistério. Os que ousaram lhe perguntar sobre o acidente, mesmo depois de décadas, ouviram palavrões”. (MONTENEGRO, 1998, p.42).

Em Tércia Montenegro, a arte é um instrumento em favor da memória formando paradoxos de tempo ao constituir liberdades ou almejam se eternizar. Confrontada com a efemeridade, passa a solidificar instantâneos e a ser rastro. Assim, o corpo de conto da autora diz: “vejo o recorte do seu corpo de homem balançado em meus olhos como numa câmera desfocada, noto quando ele presente meus passos e se volta. [...] Num segundo, desapareceu” (MONTENEGRO, 2005, p. 107-108). O corpo aí narrado é por si mesmo uma máquina artística em duelo seminal com a durabilidade. É extinção vagarosa, existência em decomposição, rio que passa e vira pedra ou uma foto na metáfora corrente da escritora, corroborando André Bazin: “a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção.” (1991, p.24).

Registrar como quem freia as águas do tempo é uma imagem absolutamente rotineira nos contos de Tércia, desde as fotos da irmã morta de “A espera” (VJ), que funcionam como gatilho para os conflitos em trechos descritivos do passado das personagens, até a última publicação de contos da escritora na qual a linguagem fotográfica perpassa quase que a totalidade das narrativas. Fotografando e/ou filmando, as personagens, artistas ou não, amarram o tempo em seus membros corporais e sociais.

Os afetos são dispersos e intercambiáveis num ritmo kunderiano. “O que escolher, então? O peso ou a leveza?” (KUNDERA, 2008, p.11) nos pergunta o autor de *A insustentável leveza do ser*. Escolho capturar a imagem do corpo nesta dúvida, diz a autora de *O tempo em estado sólido*, livro em que a negação do estado líquido da vida, do tempo e das pessoas se parecia com o pensamento de Bauman (2003). Outrossim, a literatura neste ponto acaba por confrontar a superficialidade do tempo com a concretude almejada em cada desejo íntimo.

Entre contos e fotos se escoo o tempo pelos corpos de “A alma e o peso” (OTES). Na trama, a narradora, que é contista, inicia uma desequilibrada amizade com uma fotógrafa para quem é alvo de um desejo não recíproco. Os produtos artísticos de ambas surgem como metáforas da memória, verificável em trechos como: “ela repetia frases de meus contos que há muito esquecera” (MONTENEGRO, 2012a, p. 18) e “Para mais enterrá-la, persisto em deixar as fotografias dentro do envelope, numa gaveta. Imagino que elas têm uma temperatura fria, o desamparo de um tecido sem pelos.” (MONTENEGRO, 2012a, p.23).

O paralelo entre a personagem que escreve e a que fotografa impõe a discussão sobre palavra e imagem, apontada por diversos teóricos incluindo Susan Sontag, em *Sobre fotografia*, quando esta ressalta:

As fotos fazem mais do que redefinir a natureza da experiência comum (gente, coisas, fatos, tudo o que vemos — embora de forma diferente e, não raro, desatenta — com

a visão natural) e acrescentar uma vasta quantidade de materiais que nunca chegamos a ver. A realidade como tal é redefinida — como uma peça para exposição, como um registro para ser examinado, como um alvo para ser vigiado. A exploração e a duplicação fotográficas do mundo fragmentam continuidades e distribuem os pedaços em um dossiê interminável, propiciando dessa forma possibilidades de controle que não poderiam sequer ser sonhadas sob o anterior sistema de registro de informações: a escrita. (SONTAG, 2004, p. 172-173)

A imagem e sua fragmentação que a teórica chama de *dossiê interminável* parecem não perecer tão facilmente. Fixam-se como as nuvens fotografadas, sejam as do passado ou as forjadas no presente, que a narradora de “Cartografia de instantes” (OTES) conserva num varal de fotos na sala de casa. Desde o título do conto até sua estrutura, construída numa sobreposição de imagens e elucubrações de afeto, o corpo que se narra caminha entre arte, registro e passagem. A ebriedade no tempo é atestada na declaração solitária “Ai, ai, que me embriago, e amo você com a calma de quem espera o que realmente vem.” (MONTENEGRO, 2012a, p.58), como uma câmera a postos para o espanto. O registro escrito é, assim, liso, pele sem aderência, um líquido que é a derradeira possibilidade de sustentação dos objetos memorialísticos. A palavra é que passa a ser “peça para exposição, como um registro para ser examinado, como um alvo para ser vigiado”, nas palavras de Sontag (2004, p.172-173).

O tempo como potência e instrumento de denúncia da arte dá cor ao conto “O lado imóvel” (OTES) em que o filho acata o desafio materno: percorrer os trilhos de supostos quadros pintados pelo pai. As tintas mescladas com um pó narcótico levam os quadros à prisão numa alfândega e a criança, motivado pela relação idealizante com a mãe, a reestabelecer heroicamente a honra paterna. O filho sente e reconduz as marcas do tempo: “Foi a partir do dia em que notou uma mudança nas cores que tudo realmente começou. [...] Depois, o desaparecimento do batom e o princípio de uma trilha escura na raiz dos cabelos da mãe.” (MONTENEGRO, 2012a, p.63).

O retrato do não durável se efetiva nos corpos, revelando “Cada movimento seu” (OTES) no qual “as fotografias pulsavam do álbum como fantasmas, simulacros fragilmente presos.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 82). Elas guardam a libido bélica entre Larissa e Vitorio. Seu encontro é destrutivo, feito de gozo e transgressão e é registrado em fitas de vídeo eróticas que desprezam a filmagem profissional e ganham a estética da decrepitude sendo feitas “na velha máquina sobre a escrivainha” (MONTENEGRO, 2012a, p. 85). As memórias conhecem o esconderijo mas são posteriormente entregues ao vento pela protagonista que parte da história enviando fotos e vídeos à esposa do amante.

Os olhos de estátua da mulher padecem aos de Larissa, vitoriosa no tempo, “como quem dispersa cinzas sobre o mar.” (MONTENEGRO, 2012a, p.85). As lembranças, apelidadas

por Tércia como os “pequenos ossos” (MONTENEGRO, 2005, p.18), restam, outra vez, sob as águas e sob o tempo. Sobre eles, todos os corpos flutuam e deslizam na tentativa de, ao se fazer corpo, conseguir alguma materialidade seja numa retratação no espelho, numa fotografia antiga ou num pedaço de um livro.

Desse modo, também segundo o antropólogo Etienne Samain, as imagens são mais que formas pensadas, são formas que pensam, “são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia [...]” (SAMAIN, 2012, p.33). E, assim, porque toda imagem carrega consigo um poder de ideação e “pertence a um tempo muito profundo, quase imemoriável”, segundo Samain (2012, p.33), que é memória no corpo ou mais, que é por si mesma corpo.

4.3 As vinte e quatro horas do conto

Quero agora indagar quanto tempo tem (n)o conto. Não para delimitar suas durações. Em busca, muito mais, de suas demoras, seus atrasos e suas esperas. “Tento adivinhar as horas, pelas mudanças no céu” (MONTENEGRO, 2005, p. 12) diz a primeira narradora do conto “D.T.” e nas palavras-sensações de seu corpo o nosso ganha eco. Ela levará o leitor de Tércia Montenegro para um dia na companhia das personagens circunvizinhas, num passeio pelos picos de sol, névoas, ocaso e escuridão. No decair tempestuoso e lento das vinte e quatro horas de um dia, passamos a perceber como o corpo de conto percebe e funda seu universo temporal. Qual sua manhã? O que motiva seu entardecer? Como se vê o corpo diante da noite?

Essas jornadas sem respostas começam em “D.T.” (RTCA) publicado pela primeira vez na coletânea organizada por Luiz Ruffato chamada *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura*. Destaca-se na narrativa o caráter inovador da estrutura, dividida em três atos; a temática (hiper)realista, e a vinculação com o real extraliterário, uma tragédia familiar ocorrida no ano de 2002. O conto é construído a partir de três divisores do dia, cujos nomes funcionam como subtítulo: - *Manhã*, trecho cuja voz narrativa pertence à Francilene, a filha mais nova que cuida sozinha do pai, um alcoólatra; - *Tarde*, em que José, o pai, incorpora em nós a narrativa, pelo seu olhar e - *Noite*, em que uma voz em terceira pessoa não conhecida nos fala o terrível desfecho da relação pai e filha.

A história do assassinato da criança pelo homem em pleno surto alcoólico vai se depositando no corpo leitor. Os marcadores temporais ganham estatuto de progressão da narrativa, compondo-a. As fases do dia são, na trama, “o equivalente literário da ordem

sintagmática que a narrativa introduz no campo prático.” (RICOEUR, 2010a, p.100). A teoria ainda confirma a importância da rede de advérbios de espaço-tempo que, em Tércia, ancoram a intriga dramática: “Hoje deve ser domingo, porque vi da janela uma de minhas irmãs me chamando para brincar. Se não fosse final de semana, elas estariam na escola. As duas estudam; eu, não” (MONTENEGRO, 2005, p.11), por exemplo, é a abertura do conto.

Na seção - *Manhã*, o despertar do corpo da criança carrega em si um relógio de sol: “Papai continua dormindo, mas o sol vai alto e quente. Deve estar na hora: sinto fome. [...] “São nove horas, Fran. Ainda não tem almoço.” Saio rápido, fazendo o caminho de volta.” (p.11). A vida inteira da personagem parece brincar à sua frente, fugindo e se escondendo até se esgotar. Na contramão do relógio, o tempo é interrompido no corpo do pai, naufrago no vício delirante: “Se eu deixasse, papai nunca se trocava; ficaria dias com a mesma camisa, o calção escuro, grosso.” (MONTENEGRO, 2005, p.11), segreda a menina, que relembra a antiga criação de galinha, a mãe com marcas de violência doméstica e as memórias do pai, catador de lixo.

Parece também ela peneirar o mundo pelos sentidos, reciclar o tempo ruim na percepção singela de um tempo melhor: “Ando novamente pela rua, o sol bem mais forte. Sinto o corpo suar, enquanto vou contando as árvores do caminho. Sempre encontro uma coisa nova para contar.” (MONTENEGRO, 2005, p.13). Da luz matinal, passamos aos tons mais densos, à tarde. Como num declinar das horas, o conto vai da sublime e doce infância, ainda que já traumatizada, aos dejetos de um corpo adulto em estado de perda. O pai de Fran, José, relembra as últimas imagens de uma família em colapso, os primeiros goles de álcool e seus roubo do dinheiro caseiro, provocando a fuga de casa da mulher e a saída das duas filhas, mais velhas.

Fran é mártir, desde o início da história e, antes de ser truculentamente morta, é feixe de luz a uma imagem: “Não sei quanto tempo fiquei assim, acordando apenas pra beber, dormindo de novo, bebendo. [...] Apenas a sensação nebulosa de uma voz de criança, meus olhos se abrindo para a claridade e a penumbra, sucessivamente, sem que o corpo tivesse ânimo para reagir” (MONTENEGRO, 2005, p. 14). Na terceira e última parte do conto, é noite e vemos claramente o fim dos corpos, compondo uma imagem, isto é, nunca se acabam.

Literariamente, a morte física não é a morte das imagens. Impossível de serem exterminadas, elas seguem um processo de criação e recriação em torno de si, jamais admitindo um fim, senão gerando um novo olhar. A narrativa da visão aponta para a experiência de quem olha, num processo de subjetivização que está sempre por vir pois, explica Alberto Manguel,

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas – atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável

uma vida infinita e inesgotável. (MANGUEL, 2001, p.27)

Não há, portanto, o fim da imagem. Ela é sempre luz, nunca escuridão em sua vida infinita e inesgotável, como afirma Manguel. Na última parte de “D.T.”, *Noite*, um corpo sem nome narra, na escuridão e com tom alegórico, a sequência de violências simbólicas que culminam na eliminação do corpo de Fran pelo de seu pai. Longe do homem, que se trancara dentro de casa, a menina “deixou de comer, teve febre. As duas irmãs lhe rondavam a cama, como pássaros sombrios.” (MONTENEGRO, 2005 p.17). O mau agouro animalesco se confirma com o cão negro a quem a criança cria algum afeto e com a imagem do caranguejo a ser exterminado “como se faz com uma cobra venenosa.” (MONTENEGRO, 2005, p.19).

A menina é encontrada morta pelo vizinho, sob a luz da lâmpada e do direcionamento dos dedos ébrios do pai. Dois elementos ainda se avizinham no conto num duelo: a pedra e a pipa. A primeira é o derradeiro ponto sólido do espaço-tempo de José, é o pai, a força do mau e do mundo escrito: “O chão líquido, o calor da noite – a única coisa sólida era a pedra que segurava a porta que dava para os fundos da casa. [...] Depois do segundo golpe, olhou entre os dedos, e a pedra então era pequena e mole, somente um grão acinzentado.” (MONTENEGRO, 2005, p.19). Eis a pintura de um cérebro dilacerado, segundo Tércia.

O narrador nos mostra ainda o que guarda Fran, antes de morrer: parte da serpentina e as varetas da pipa que o pai lhe comprara e com ela passara uma linda hora. O objeto é um corpo “serpenteando no céu” (MONTENEGRO, 2005, p.18) entre o estrado e o colchão que a menina sentia toda a noite ao se deitar e simula as finas madeiras de uma lembrança: “há muito tempo, muito tempo; lembra apenas que era agosto, porque ventava bastante e quase todos os meninos da rua fizeram papagaios para soltar.” (MONTENEGRO, 2005, p.18). O mundo coberto de trevas encerra o fim da história, guardando dias e dias dentro de si.

A noite é imaginação, construção do mundo no corpo e um real inconsciente, como nas canções maternas de “A rosa da canção” (RTCA) em que também, sob a lua, o corpo de Santiago jaz no canto sonífero da mãe: “Sonhava caindo do alto de uma torre, enquanto aviõezinhos de papel cruzavam as nuvens, pouco antes de se transformarem em fâças de pontas finas.” (MONTENEGRO, 2005, p.86). A noite é a literatura e canta à personagem e ao leitor: “Naquela noite, o sonho de Santiago aconteceu sem música. [...] A mãe nunca voltou a dizer palavra, e havia pessoas que teimavam em dizer que ela também não cantava, que de sua boca não tornara a sair um único som.” (MONTENEGRO, 2005, p.96). Um grito e o corpo em sonho acorda o protagonista e os demais personagens, sem susto, pois “Ouviram o guarda dizer que ele fugira de casa com sangue no corpo, após ter esfaqueado a mãe.” (p.90).

A recorrência das imagens da noite nos contos da autora, ao mesmo tempo que se

coaduna a uma tradição literária de ênfase dos conflitos e clímax nos períodos mais soturnos, brinca com o tempo. Como uma luz no inconsciente, somos levados à potência do rastro na sua afecção de imagem ou, ainda mais objetivo, de *detalhe* como Jacques Rancière comenta em seu *O inconsciente estético*:

O detalhe funciona, assim, como objeto parcial, fragmento inacomodável que desfaz a ordenação da representação para dar lugar à verdade inconsciente que não é a de uma história individual, mas que é oposição de uma ordem a outra: o *figural* sob o *figurativo*, ou o *visual* sob o *visível* representado. (RANCIÈRE, 2009, p.59)

Essa noção fragmentária do detalhe pode ser entendida como uma propriedade do corpo. Na literatura de Tércia Montenegro, o aspecto figural ou visual, apontado por Rancière, é base para a sedimentação da linguagem e até mesmo de algumas tramas. Como cenário para esses pontos de luz, a noite, com seus focos de visibilidade em pedaços, invade as portas do corpo e mora dentro dele. Disso são exemplos trechos como esse do conto “Profundidade” (RTCA): “poderia passar a noite cruzando e recruzando o espaço diante do porto, sem conseguir vê-lo.” (MONTENEGRO, 2005, p. 72); este de “O resto de teu corpo no aquário” (RTCA): “São duas horas da madrugada, e finalmente a casa está em silêncio. [...] Há muito tempo que me sinto amedrontada na escuridão, no desamparo desse mundo desconhecido onde tudo pode explodir, sem que se veja.” (MONTENEGRO, 2005, p.63).

Também em “Rua Madagascar” (RTCA), a noite aparece na imbricação tempo-corpo-espaço com o cemitério enquanto lugar não territorializado na memória da protagonista: “Passei mais de uma semana nesse resgate de memória, antes que me lembrasse do cemitério. O enterro tinha sido um verdadeiro sonho, uma levitação, que acompanhei com olhos de míope.” (MONTENEGRO, 2005, p.102). Logo depois, já no espaço, ela confirma a escuridão: “deixo passar um minuto, dois, deixo passar o tempo de o céu mudar de cor, um vácuo diluindo-se em meu corpo. [...] É noite agora – os portões serão fechados?” (MONTENEGRO, 2005, p.111).

No livro *Linha Férrea* anoitece e o corpo vê o mistério no conto “A procissão” (LF): “a tia sempre disposta, inventando teatrinho de bonecos para me distrair, cozinhando meus pratos preferidos, lendo contos de aventura, à noite. [...] Numa dessas noites, o querosene do lampião se acabou.” (MONTENEGRO, 2001, p. 48). Assim como em “Aquele rosto” (LF): “Era noite? Não tenho certeza; se não está quente, ou se os pássaros silenciam, se tudo parece suspenso como num sono e acontece algo de estranho – não pode ser dia.” (MONTENEGRO, 2001, p.41). A narradora de “Transparências” (LF) vai ainda mais longe e nos coloca dentro da cena passo-a-passo, na descoberta do seu enigma noturno e caseiro:

Na velha casa, as noites pareciam mais densas: erguiam-se como igrejas, maciças,

antes de invadir a sala, os dormitórios. Forçávamos a passagem pelo escuro, como alguém que empurra uma porta. Os passos avançavam pouco a pouco; o simples ato de partir um pão fazia o ritual: dedos abrindo espaço no ar, naquela textura de contorno indefinido, enquanto os olhos se encontravam a custo, turvado pela luz das velas. (MONTENEGRO, 2001, p. 27)

Nessa narração, o corpo se mostra como obstáculo no encontro de outros obstáculos. Ele também possui saída, veredas soturnas, sombras e luz, “vindo e se afastando, rompendo as trevas como quem sai das águas.” (MONTENEGRO, 2001, p. 28). Também n’*O vendedor de Judas*, a escuridão revela os corpos conflitantes em “O franciscano” (VJ): “No azul-escuro da noite, distinguia a luz fraca das velas por trás das persianas. Batia à porta três vezes, para avisar que chegava. O rapaz estaria a esperá-lo, silencioso.” (MONTENEGRO, 1998, p.37); em “Morte às escondidas” (VJ): “E de repente a lembrança: eram oito da manhã, até faltara o colégio. Ele morreu de noite, sem que ela pudesse ter visto. Além de morrer com noventa e nove, morria às escondidas? Não, não conseguia aceitar.” (p.65-66); em “Condenação” (VJ): “Sempre telefonava à noite. Ela atendia, sonolenta. Ele desligava sem dizer nada e via a manhã nascendo, enquanto roía as unhas.” (p.39) e em “Dois búzios a mais” (VJ) pois “quando a noite desceu e a água ficou como um espelho escuro refletindo as juventudes perdidas.” (p. 74).

No percurso humano, a noite dos corpos chega com a velhice sendo tema e forma. Em “A procissão” (LF) uma solitária narradora, tenta atar as duas pontas da vida machadianamente. A idosa conta suas lembranças infantis com Tia Jacinta cuja morte fulminante e misteriosa é revirada após mais de meio século guardada no calabouço da família. Interessa por hora, ver no conto a menina, febril e sozinha em casa com a parenta: “adormecida no embalo daquela voz suave, pegava uma história pelo meio, entrava num barco de pirata em busca de algum tesouro, e pronto!” (MONTENEGRO, 2001, p.48). Seu imaginário é roubado pelo tempo e agora resta a literatura que a possibilita “repetir sozinha cada pedaço dessa história, muitas vezes, muitas vezes.” (MONTENEGRO, 2001, p.49).

O corpo feminino resta também abandonada no espaço, entre abandonos e desejos em sublimação como o corpo de Maria Zita, a prisioneira mais velha de “As detentas” (LF). Na cadeia, o último parágrafo do conto fala daquele seu corpo de “gorda e velha [...] Maria Zita, no seu sorriso podre: vive sem família, e de amizade só aquelas, a de cela e celeiro. Vem beijar a mão da diretora, e quase chora de emoção ao receber dela um cigarro” (MONTENEGRO, 2001, p.54). O estilo de Tércia caminha por vezes próximo ao tom nostálgico, especialmente quando o narrador está na velhice. Mesmo na dureza das cenas, as descrições não deixam de contar com uma visão poética e crítica desta etapa da vida. A autora busca desvendar sempre, sem, contudo, deixar ver a plenitude, de tal forma que o tempo siga escapando.

O corpo, subscrito nas marcas do tempo, é textualidade e enigma, como o da avó do conto “Transparências” (LF). A face – temática semelhante a do também idoso narrador de “Aquele rosto” (LF) – é, por si só, um conto tateável no livro dos afetos da personagem e dá a ler um buraco significativo: “O rosto de minha avó. Branco, o rosto inteiro e os cabelos cobertos de nuvem – as rugas suaves como um desenho incompleto que eu tentava descobrir, quando era dia. Sentava-me no seu colo: bem perto de mim, as linhas de mistério, traçadas em teia” (MONTENEGRO, 2001, p.27).

A delicadíssima descrição memorial e sensorial da neta, em frases sempre curtas, como versos, é forma típica da maioria dos contos do livro *Linha Férrea* e aproxima Tércia Montenegro do conceito de *rostidade* de Deleuze e Guattari quando dizem:

O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 36)

De tal forma que o elemento mais óbvio, o rosto, passa a ser aquele que escapa, que diz do abismo entre significante e significado. A pintura das personagens guiam os olhos na escrita do texto e do tempo, porém, muito mais, perdem-se nas explicações fechadas e se subtraem com a vida. Sempre prestes a ser narrativo, ficção e real, o que vejo é, na verdade, zona intervalar, nem corpo, nem alma. Eis o *buraco negro da subjetividade*, ditos pelos teóricos.

O insólito se materializa agora no espírito do conto “Réquiem” (VJ) cuja canção psicografável chega num “telefonema pelas quatro da tarde. Calor dos infernos no apartamento minúsculo.” (MONTENEGRO, 1998, p.75). Essa é a sensação térmica semelhante à da protagonista de “Amortalhadas” (LF) num intenso relato de corporeidade narrado em primeira pessoa, de dentro de sua cela, vermelha: “À tarde, aqui é muito quente; pelas três horas, tenho de ficar toda nua, o suor pingando, escorrendo no cabelo. Acabo dormindo, com o mormaço, neste chão de cimento grosso, encaroçado que faz doer as costas.” (MONTENEGRO, 2001, p. 55). Sendo assim, o entardecer, nos contos, é anúncio de finitude: do dia e do corpo.

O percurso etário pelas personagens de Tércia Montenegro nos levará à infância delas, mas antes de rejuvenescer, faremos um sobrevoo rápido pela vida adulta em que muitas se encontram. Os corpos que perpassam entre os 30 e os 60 anos compõe um cenário significativo nos contos da autora. Apesar disso, sua idade não é necessariamente uma motivação central para os conflitos narrativos, como acontece com os idosos, por exemplo, e com os corpos juvenis e infantis. A faixa etária da suposta estabilidade psicofísica humana é alvo de fabulações outras. Seus corpos se fazem presente em todos os livros, em diferentes

tempos-espacos, mas sempre em estado de incompletude. Em suas narrativas, a vida adulta confessa solidão, desencontro, desejo, desequilíbrio e outras fagulhas para os incêndios textuais.

Esta é a meta da escrita dos contos: provocar rupturas na continuidade e, ao fim, compor um desfecho não previsível, mas aceitável e com alguma espécie de sentido aos episódios vistos até ali. O ciclo interno dos textos se dá em conjunto aos arcos temporais dos corpos das histórias, como o de Cíntia, a protagonista de “Pássaro” (LF) que busca a insustentável e invisível leveza. Ela é estrangeira em todo lugar a que pertence, sendo sempre temporária: “Entre dezenas de jovens, Cíntia se confunde. Quer sobretudo ser esquecida. Que não se lembrem dela, não a vejam [...] (MONTENEGRO, 2001, p. 13). A personagem quer voar alto, quase longe da vida: “Certa vez um rapaz lhe disse que ela era feito um passarinho. Cíntia pensou: quase, quase. Mas só se fosse um pássaro empalhado, desses que se pensa estar ali, mas já partiu há muitos anos.” (MONTENEGRO, 2001, p.14). Sua queda, entretanto, é quase certa.

A juventude dos corpos os impele às fugas, como os filhos da ex-amiga da narradora de “As moedas” (OTES); a garota aprisionada no lar maternal de “Carceragem” (OTES) e o filho submisso ao canto da mãe em “A rosa da canção” (RTCA). Não escapam, porém, dos perigos: De matar, nos jovens irmãos de “Profundidade” (RTCA); de serem mortos, como a filha assassinada em “Rua Madagascar” (RTCA), os insurgentes de “Os estrangeiros” (LF) e “O sobrevivente” (VJ); e de se suicidarem, no caso da jovem amante de “A bailarina” (LF): “Ficou lá, com seu cão, olhando o teto em ruínas, hora após hora, até que o dia amanheceu e ela saiu da sala, para evitar os espelhos.” (MONTENEGRO, 2001, p. 40).

Os corpos de Tércia Montenegro, amadurecem, saem do escuro e passam ao dia, sem se convalescer à luz, do contrário, insurgindo-se com a sua. A vida em dourado no sol provoca o sentir em luminescência: “Um galo tecendo a manhã – sozinha, eu me teço pelos corredores dessa galeria” (MONTENEGRO, 2012a, p. 86) fala a narradora de “Exposição” (OTES) em referência ao poema “Tecendo a manhã” de João Cabral de Melo Neto e, mais adiante, às pinturas do cearense Chico da Silva. Não fica estável, entretanto; sabe que a *luz balão*, como nos diz o poeta, é constante passagem: “Saio da galeria recebendo na cara um facho de luz da cidade” (MONTENEGRO, 2012a, p. 87).

A claridade também cria as telas para os conflitos de “Serpentina” (OTES): “Era a terceira ou quarta vez que Lou a via passar naquela manhã, o cabelo num tom caramelado de fios jovens e crespos” (MONTENEGRO, 2012a, p. 42). Também de “Vitorina” (VJ): “Todas as manhãs, ela desce a curta ladeira onde se amontoam mais de vinte barracos. Os vizinhos mais próximos saem às portas e janelas para vê-la.” (MONTENEGRO, 1998, p. 33) e de “Os guerreiros” (VJ): “De manhã cedo, ao mesmo tempo em que o galo esforçava-se nos despertares,

alguém deu o anúncio lá da esquina, na frase que, bem ou mal entendida, levou todos às portas e janelas da cidade” (MONTENEGRO, 1998, p. 31). O dia é ainda temática e forma central de “Meio dia de verão” (LF), conto em que à beira do cais, um corpo sente o sol a pino, às doze horas. Ele percebe a passagens do tempo e dos homens escrevendo a imagem do mundo como um corpo de estrelas púrpuras:

Mais tarde, desfeito o vitral dos olhos, quando o sol se farta, é tempo de partir. Devagar o velho se estica, se esteira, palpita de segura, todo ele sede, diante do mar. O equilíbrio difícil nos membros, e o espanto dos turistas que percebem a escultura humana. O velho torna ao mundo ressequido – os muros pintados com gritos devolução; as meninhas encantadas com o ocaso no céu. Quando chegar o inverno, o homem fará de sua casa um abrigo para milhões de gaiotas. Por enquanto, regressa, tangido como um galho na brisa: pensa que amanhã será outro dia, também iluminado. (MONTENEGRO, 2001, p. 15)

As frases curtas, as imagens simultâneas e o conjunto de palavras de Tércia marcam mais que três temporalidades do trajeto humano: vidas descontínuas. O conto chega ao fim das suas horas, mas não escure. Parte do fundo do céu sem lua para o chão da terra do sol. Agora, outro corpo bate à porta do tempo, o que não espera a abertura pois é erupção. Amadurecemos e a luz bate na imagem fundando nelas o dia: chegamos à infância. Os corpos de Tércia têm os pés sempre inclinados à fase infantil. Nela, as mãos tocam as primeiras fantasias, a boca morde os primeiros desejos, os ouvidos tecem as primeiras lições e a pele sofre os primeiros incêndios.

As crianças rondam a juventude, a vida adulta, a velhice e a própria infância na literatura de Tércia Montenegro. Na maior parte das vezes, estão imersas num túnel da memória, mas não deixam de galgar sua voz. Se o homem é constantemente infância, Tércia Montenegro é casa de bonecas. Espectros corporais quebrados, ainda que vivos, jazem nos seres infantis, emudecidos pelo poder e pelo tempo, embora sempre tornados linguagem numa fantasmagoria lúcida e cotidiana. A narração da personagem denota que a autora está bastante ciente de que “O escritor é o geólogo ou o arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu. Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história.” (RANCIÈRE, 2009, p. 38)

Em “As casas de André” (RTCA), lê-se: “Mal começava a amanhecer, e ele a via como se de fato fosse uma imagem real, nascida ali no destaque da clareira: a pequena cozinha escura de onde sentia o cheiro tão familiar.” (MONTENEGRO, 2005, p. 31), brinca a memória do protagonista. André é homem feito, mas ainda menino no corpo-casa-tempo que habitou com os pais. A infância sobrevém como um cadáver sem sepulcro. Também em “Cafarnaum” (RTCA) a infância padece: “O delegado recordou o corpo desnudado, sujo de lama, à beira do açude. Naquela noite, na noite seguinte e durante muito tempo iria pensar na menina

estrangulada [...]” (MONTENEGRO, 2005, p. 47).

Tem-se, assim, a recorrência em Tércia Montenegro de um corpo que, ainda tão novo, fere em sua inação. É também assim com a filha imperfeita de “O resto de teu corpo no aquário” (RTCA) cujo nascimento instaura na mãe um próprio devir-criança terrífico:

Foi quando voltei do hospital-colégio que tive a estranha impressão de entrar num local recém-construído. O apartamento, onde eu morava desde que tinha me mudado pra cidade, de repente parecia novo, desconhecido. Um velho sofá xadrez na sala, a televisão empoeirada, o piso com tacos de madeira soltos... Tinha consciência dos estragos, mas era como se mesmo assim as coisas se renovassem aos meus olhos, como se cada objeto virasse uma surpresa. Eu era uma criança explorando um porão misterioso e indevassado. (MONTENEGRO, 2005, p.66)

No trecho acima, o tempo passa pelo prisma, que lhe é construtor e no corpo pelas figuras metafóricas do sofá, a poeira da TV, os pisos soltos do chão... O corpo que retorna ao lar, após a internação da filha aos seis anos de idade, é também a criança que perde a si, o Outro e o mundo. O desconhecido, condutor sensório dos corpos infantis, é aqui destrutivo, criando escuridões. Ele é o conflito entre razão e emoção que, para Bachelard, espacializa-se assim: “No sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite. No porão há trevas dia e noite.” (1998, p. 37). O sótão, o lugar alto da casa, representa o imaginário dos sonhos e devaneios do ser relacionados à “[...] zona racional dos projetos intelectualizados.” (BACHELARD, 1998, p. 37). Já o porão, como no conto, guarda os medos inconscientes.

A infância é fundo branco dos quadros artísticos e biográficos – que, por sua vez, se misturam numa performance em plena galeria de exposição – de Paulina em “As paisagens” (OTES). Órfã e tendo enterrado os irmãos, a personagem encontra na arte um refúgio no tempo massacrante. O narrador é um amigo da família que conta, num zigue-zague temporal, os bastidores da artista, sua família e dores. A protagonista surge em público com uma máscara de cachorro: “Na galeria, não foi espantoso encontrar pinturas e fotografias dedicadas insistentemente ao tema dos cães. Já sabia, de experiência própria, como é difícil desgarrar-se de obsessões infantis – os amores precoces são os que permanecem, às vezes pela vida inteira” (MONTENEGRO, 2012a, p. 31).

Numa projeção do leitor, o narrador personagem vai desmascarando Paulina e, quase ao fim, vê “a antiga menina – a mesma solitária e esquiva [...] Pude ver seus olhos negros, separados por uma ruga vertical que eu desconhecia.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 35). *Quase ao fim* porque há o inapreensível: junto à ruga, ele enxerga intensas cicatrizes na face da mulher de quem quer revelar o passado, mas falha. Embora o homem saia da exposição racionalizando as marcas vermelhas, “achando que eram todas muito velhas, forjadas no tempo daquele Labrador flácido” (MONTENEGRO, 2012a, p.35), sabe que algumas são notoriamente recentes

e soam na verdade “como respingos por todo o rosto, nas mais diferentes direções: arranhuras desenhando na pele um tipo de decoração primitiva.” (MONTENEGRO, 2012a, p.35).

A personagem escolhe fugir e fantasiar e não aderir à dúvida, como sugere o antropólogo Etienne Samain, em seu *Como pensam as imagens*. Para ele, o background do que é visível não é racional, mas dá “vida às imagens e não apenas ao nosso “eu” (self), sempre indevidamente considerado na cultura ocidental como o eixo central a compreensão das coisas deste mundo.”. (SAMAIN, 2012, p.19) O narrador de Tércia não consegue quebrar com a lógica ocidental e deixa escoar da imagem seu *punctum*, “que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. [...] essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo [...] esse acaso que, nela me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46). Seu foco está apenas no *studium*, “uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular.” (p.46). Para fugir do que é global, é preciso ver sem condicionantes.

Assim, Tércia alerta para outro modelo de análise humana, além do freudiano, aquele que, assumindo as desordens produtivas, centra-se no detalhe aparentemente insignificante. O fragmento não seria mais um rastro que “permite reconstituir um processo, mas a marca direta de uma verdade inarticulável, que se imprime na superfície da obra e desarma toda lógica de história bem-composta, de composição racional dos elementos.” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). Talvez por essa proposição narrativa fragmentária e aberta a significações diversas, as próprias crianças se façam personagens e narradoras nos contos de Tércia Montenegro.

Delas vemos cada “Historinha” (LF): a imaginação como as areias construtivas dos tempos-espacos à beira-mar, pois “castelo sem habitante não tem graça. E o monstro também foi inventando na lembrança. A menina certa vez viu um, bem de perto: apesar de morto ainda assustava.” (MONTENEGRO, 2001, p. 63). Acreditamos em suas esperanças e com elas fugimos junto à neta de “O mágico” (OTES) que troca o avô cego na mendicância pela fantasia de uma vida com “o encanto das cores, dos voos, o perfume que o mágico espirrava nos pulsos, antes de vestir o paletó. Aos doze anos, então, decidiu fugir com ele.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 38).

As crianças, entretanto, parecem sempre iguais aos olhos adultos, são invisíveis: “No dia seguinte, a mãe poderia enviar outro de seus filhos para guia-lo – e o velho continuaria o mesmo, cantando seu refrão com as órbitas afundadas, como botões pelo avesso.” (MONTENEGRO, 2012a, p.38). Quem dá humanidade à criança? Como se ouve – se é que se ouve – sua voz? De que modo se sente seu corpo? Enquanto lhes negamos vida, sentem, guardam memória e constroem uma silenciosa revanche, por exemplo, em “Quadrilha” (LF);

invadem depósitos e driblam as leis mediante a coragem sem normas e alguma dose de ilusão em “O lado imóvel”; e aprendem, por fim, tal “Himalia” (VJ) a controlar os faróis dos homens e de suas histórias, pois “ele, criança, acostumou-se à vertigem das alturas” (MONTENEGRO, 1998, p. 67).

O corpo nasce em Tércia Montenegro, grita, pede afago, faz castelos movediços, vai à docilizante instituição escolar. Seu corpo de conto pulsa, transa, tem filhos, perde-os, envelhece e vira fantasma na memória. Sobretudo, o corpo não segue as linhas temporais que lhe foram determinadas. Eles furam os tempos, soterram as verdades das horas, saltam pelas temporalidades e criam, como um deus, um tempo próprio, não oposto ao social, mas subjetivo. Estão cientes da sua finitude e poderosos exatamente à causa disto: “Mover-se leve, e não mais aferrar-se as coisas vistas como atraentes por sua confiabilidade e solidez – isto é, por seu peso, substancialidade e capacidade de resistência – é hoje recurso de poder”, (BAUMAN, 2003, p. 21) Tudo tem de se esquivar, mas, por um instante, num conflito dramático, o tempo nos contos é quase tangível. Já o corpo segue irrecuperável.

4.4. Tradição e modernidade, “Semelhante ao mar”

Conto de encerramento do livro *O tempo em estado sólido*, “Semelhante ao mar” tem por si só uma instigante trajetória na carreira de Tércia Montenegro. A narrativa foi traduzida e publicada na Alemanha pela editora Lettrétage e lançada na Feira Literária de Frankfurt, em 2013, como parte de uma coletânea de literatura brasileira contemporânea. A história, pedra móvel do tempo no livro, é desde o começo um redemoinho: Lídia, personagem de “O que reluz e arde no ar” (OTES) retorna à cidade natal pela ocasião da morte de seu pai. Como uma onda, seu corpo se choca contra um passado em refluxo e provoca espuma na areia.

Vilares é uma cidade de ruas ainda não asfaltadas onde o tempo ressoa pela umidez dos corpos na secura da terra. É paisagem à qual se olha com todos os sentidos, pois que, na primeira frase do texto, “O sol bate na vidraça das casas, provocando uma espécie de cegueira.” (MONTENEGRO, 2012a, p.101). Após ver partir o taxi que a traz até o povoado, Lídia vê imediatamente o cemitério, a heterotopia, lugar fora do tempo-espço. Rodeando o caixão, o rosto ancestral é a marca mais contundente. Mulheres de traços indígenas, como a mãe, fazem a protagonista reconhecer alguma pertença em lembrança, sem que diminua sua condição de estrangeira. Seu corpo branco e os olhos claros demarcam sua singularidade esdrúxula:

Tantos anos passaram que já nem teria o direito de impor sua presença nesta cerimônia, exigir também uma porção de vingança e sossego. Não trouxe óculos escuros

justamente para expor seus olhos claros, limpos, e agora vem o desejo de se disfarçar, escondida atrás de uma máscara, com um rosto que não seja o seu ou que ninguém reconheça. (MONTENEGRO, 2012a, p. 101)

Não há esconderijos possíveis à presença do tempo cujas invasões levam a protagonista à genealogia do pai, recessiva na cidade. O narrador, em terceira pessoa, expõe, como no trecho acima, as sensações mais íntimas de Lívia. O vocabulário do texto é singelo, sem ser simplório, em contraponto às muitas camadas narrativas que as lembranças despertam nos corpos das personagens, sempre numa compressão presente-passado-futuro. As marcas que mostram “o destino de várias pessoas diluídas no tempo” (MONTENEGRO, 2012a, p.102) estão na conhecida Elvira: “O tempo não passou pra ela, ou ela foi sempre assim, envelhecida e gorda” (p.102), assim como no corpo de uma até então desconhecida, a anã de nome Matilde: “Um sorriso para seus bracinhos que se agitam, para a imagem de seus dedos curtos”. (p.102). Por fim, no corpo do pai morto, seus cabelos lisos e loiros como Lívia, uma corporeidade que lhe é espelhar: “Apenas estas olheiras e o aspecto cansado mostram que sofreu.” (p.103).

A cena do enterro é, aos olhos de Lívia, uma justaposição de temporalidades sendo igualadas a composições imagéticas: “Areia granulada, quase negra, sobre o caixão. Torrões de terra no baque surdo sobre a madeira. Lídia segura as mãos, entrelaçando os dedos” (MONTENEGRO, 2012a, p.103). Em suas mãos a personagem percebe as temporalidades e rememora corpos diversos, todos desejantes e desejados: “O golpe curvo da cauda de um peixe, prata ferindo as águas – José puxava a linha enrijecida e vibrante no ar, e eram os músculos de seus braços o que ela via, os punhos fechados, o rosto contraído.” (p.103). A Lívia do passado e a do presente estão diante da morte do pai e de seu entorno. A sociedade outrora íntima, agora alheia, parece naufragar em seu movimento de refluxo.

Samain traça assim o paralelo entre mar e memória, entre literatura e a imagística social, que é atestado nesse conto de Tércia:

Para falar do “trabalho da memória”, tal como o entendo, propondo compará-lo ao “trabalho do mar”. Não apenas os movimentos do mar, das ondas, do fluxo e do refluxo, o que poderia ser uma boa imagem para expressar essa varredura constante do tempo e do espaço. Além da questão do “movimento”, a analogia com o “trabalho do mar” poderia se estender em outras direções: os “mistérios do mar”, os “segredos do mar”, os “silêncios do mar”, guardião de destroços, de naufragos e de tesouros, de histórias e de memórias. (SAMAIN, 2012, p.23)

Na fuga entre passado e futuro, o presente de Lídia é um intervalo entre profundos movimentos, apresentando os mistérios, segredos e silêncios ditos por Samain. O corpo da protagonista está em estado de fronteira e aparece, textualmente, em descompassos, no meio da narrativa que sucede sua estadia metropolitana. Aqui, na linguagem de Tércia Montenegro, as

frases se misturam assim como os momentos das personagens. Tudo é concomitante como a praia da cidade que, sob o vento, parece desejar se desmanchar e se imiscuir em “mil rajadas de grãos sobre a pele, cápsulas de dor.” (MONTENEGRO, 2012a, p.103).

Num prenúncio de fim, o narrador do conto, em tons de profunda poesia, fala que agora a areia do tempo mexe os corpos sem os ferir; acha uma vala, a da morte. Lá a profundidade não incomoda. Lá o tempo é paciente, sem mais fazer esperar:

Antes, as jangadas velavam o mar e a areia, mas agora veem-se estátuas em pedra, sobre as lajes erguidas da terra. A grama cresce entre as sepulturas, no verde viçoso que contrasta com aquelas feições esculpidas, sempre de olhos para o céu. Imagens de homens lembram santos com seus mantos frouxos, no movimento das pregas do tecido marmóreo. As figuras de mulher têm o cabelo comprido coberto por grinaldas e flores que caem pela barra do vestido. (MONTENEGRO, 2012a, p. 103-104)

As palavras do conto são areia e água, mesclam momentos, afetos, percepções e moldam os corpos pétreos. Como se mergulhassem nos olhos de Lídia, o narrador fala de sua nostalgia, na cidade sem passados, metrópole do conto em que a personagem aparece pela primeira vez no livro. Lá, onde “Quase chega a se sentir bem, misturada às pessoas, idêntica a todo mundo.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 49), a filha do juiz Silvério, o recém-morto de Vilares, foge dos pêsames. Ela se consola com sua própria história que lhe assoma como a poeira de um casarão. A casa, ela imagina, incendiara talvez nos seus dezessete anos, possivelmente quando ela partiu. Dali, ela lembra, fugiu à noite, a marca temporal dos grandes acontecimentos em Tércia. Decidira tudo no pôr-do-sol quando de novo se encontrou com José, seu desejo, na Grande Rocha, ponto sólido para o encontro das personagens no meio do mar.

“Por hoje, fica numa pousada” (MONTENEGRO, 2012a, p. 106), diz o narrador sobre a posição da personagem mas já não se sabe, páginas a frente, em que tempo estamos com Lídia: se em seu passado de fuga, se em seu presente de reencontro consigo ou se num futuro de novas perdas. De certo, sente-se que o conto é, em si mesmo, um sujeito a emaranhar em seus labirintos. Ele passa a recobrir a pele do corpo leitor como o tecido áspero da história, “o mais resistente contra o sal do mar.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 107).

O conto se disfarça de oceano para banhar. Lê-lo é estranhá-lo como partícipe do imaginário das personagens por meio do qual segredos são revelados: “Quase por instinto, Lídia observa seus braços, suas mãos [...] O problema era saber que na cidade havia apenas duas pessoas naquele feitio: ela e seu pai. Pelo menos assim era no começo. Depois vieram os escândalos.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 105). O juiz preferia as meninas da cidade e não tardou para que novos corpos, loiros e brancos, denunciasses a traição, no povoado. Como a da mulher que Lídia encontra, ao fim do conto, e então “as duas, que ainda não se sabem irmãs,

olham-se mudas” (MONTENEGRO, 2012a, p.111).

À frente de seu reflexo corporificado, Lídia vê o menino, filho de José com a desconhecida. Fica sabendo, então, que o pai dele já está morto. A protagonista, em luto por seu amado, vê a casa azul e toda a vida que poderia ter tido caso o homem tivesse se insurgido contra os mandos o mais poderoso da cidade, pai dela. É, finalmente, no rosto infantil que Lídia vê os traços do que perdeu: “Somente ao ver a criança é que nasce a consciência do tempo sólido – José casando com outra, formando família.” (MONTENEGRO, 2012a, p.111). Tudo o que passa se solidifica no ar, entre os detritos do que se perde, no meio das relíquias da memória. Outrossim, não se pode não ir ao encontro do que pulula no tempo tornado corpo, que incorre na ficção das transcendências ou do que simplesmente não tem começo nem tem fim.

Os contos de Tércia Montenegro parecem misturar humanidades em suas ideias de duração, seus potenciais movimentos extensivos, seus relógios... Deles, por fim, uma imagem é derradeira. Ela está borrada, cortada ao meio, por vezes, invertida. É um rastro:

O vestígio é, pois, um dos instrumentos mais enigmáticos mediante o qual a narrativa histórica “refigura” o tempo. Refigura-o construindo a junção que opera o recobrimento do existencial e do empírico na significância do vestígio. É certo que o historiador, como tal, não sabe o que faz ao constituir signos em vestígios. Fica, no que a eles diz respeito, numa relação de uso. É frequentando os arquivos, consultando documentos, que ele se põe na pista-vestígio do passado tal como ele foi. Mas o que *significa* o vestígio é um problema não de historiador-cientista, mas de historiador-filósofo. (RICOEUR, 2010c, p.213)

O vestígio é um problema do literato, do pesquisador, do leitor, de todos os que o texto pode provocar. A literatura põe à flor da pele a corporeidade, vestígio de tempos inúmeros e cruzantes. Com ela vê-se o não-óbvio, o que foge do tácito, a fagulha como um incêndio. Ricoeur discute o ato de refigurar, no trecho. A partir da fala do teórico, penso ser a ruína uma sugestão para sentir o tempo como uma propulsão fragmentada do edifício das memórias. Delas, o corpo está cheio, pois delas ele é composto, por mais contemporâneo que se apresente. A presença, aliás, que muito se vislumbra por vezes é indiciosa e não apresentável. O passado é ainda uma prisão, mas, como tudo em Tércia, guarda e mostra seu oposto em vestígios e frestas.

“Semelhante ao mar” (OTES) se encerra com o duplo espelhado. Passado e presente se olham e desconhecem sua familiaridade. Os corpos das duas mulheres se identificam na diferença e mostram, como num maremoto, os caminhos da narrativa: como se possível fosse mirar o “eu” que jaz no “e se...”. Restam apenas pedaços, embora as imagens deem para um todo, este não passa da casa, em dunas, de José, “que se movia, andava pela praia” (MONTENEGRO, 2012a, p.110) ou de seu corpo, desaparecido numa tempestade. As irmãs são gêmeas da perda, do corpo que lhes falta e da casa: “o que encontrou foi apenas uma carcaça,

um esqueleto corroído, não tanto pelo tempo, mas pela ausência de objetos. Como um local que se desnuda para a limpeza, assim o casarão lhe pareceu, varrido de memória.” (p. 108).

Talvez Lídia, em um típico retrato do sujeito contemporâneo, pertença mais às errâncias. Por isso seus deslizos pelos tempos, afetos e espaços. Por isso sua posição em *O tempo em estado sólido*: seu corpo se enrijece na solidão de toda a liquidez e navega nela. Tal como ela, os corpos solitários se espantam frente à modernidade cada vez mais forte e transgressora das durações. Misturam-se de forma indistinta o velho e o novo, a tradição e o vanguardista. Não se conectam por um *ou*, mas por um *e*. Estão em conflito porque não são essenciais, não defendem a perfeição de nenhuma das duas – ou mais – temporalidades. Estão em conflito, assim como, em Lídia, brigam as cidades.

Pelas imagens, a exterioridade a alcança e tal relação dialética chega ao leitor por meio das palavras que simulam a máquina fotográfica das sensações da personagem. Neste momento, a literatura capta e transmite, de forma imbricada, o tempo, uma potência sobretudo sensível, pois:

A arte na cidade contemporânea só pode aludir ao que ali nos escapa, ao que ali não tem lugar. A instalação é sobre a luz. Fotografar o invisível, o que não tem registro, o que não se pode reter. Deter ausências. Como fotografar a impossibilidade de retratar essa iluminação? O vazio criado pelo foco intenso de luz produz um sentimento de sublime. O fotógrafo, por meio desta instalação, aponta para o que não poderia jamais fotografar. (PEIXOTO, 2004, p.51)

Junto ao que não tem lugar, luz ou foco e não se pode fotografar, como diz Peixoto acima, os contos fotográficos de Tércia apresentam o tempo presente à investigação. Sua literatura se mostra uma escrita gradativamente mais moderna em signos singelos, mas de profunda expressividade, nas marcações de espaços e de tempo. Assim como avançam as publicações, avançam os corpos de suas histórias fazendo-as passar do telegrama que chega pelas mãos de um menino ao delegado em “Os guerreiros” (VJ) para a troca de mensagens pela internet em “A alma e o peso” (OTES). Do homem montado num cavalo de “O vendedor de Judas” (VJ) para a moto de Alessandro e para o avião que leva Larissa em “Asa norte, caminho do céu” (OTES). Das personagens, por fim, ouvimos as histórias em formatos cada vez mais tecnológicos como nas gravações em vídeo de “Cada movimento seu” (OTES).

A performance, arte que tem como principal suporte o próprio corpo, dá-se por meio de Paulina. No conto “A sugestão” (OTES), a personagem posiciona-se na galeria de arte, que expõe sua obra, ladeada por uma cadeira vazia onde o público poderia se sentar e com ela dialogar. A referência possível é a da icônica performance “O artista está presente” de Marina Abramovic, realizada em 2010 no Museu de Arte Moderna de Nova York. Tais atuações

artísticas forjam, segundo Dalcasltagnè, a busca pela construção de uma biografia por meio da arte em, que ao falar do passado numa compressão temporal em múltiplas modalidades, o artista ficcionaliza o seu presente posto que está ciente do fingimento em que se baseia sua vida e “Tem consciência de que cada discurso é uma versão, no mais das vezes mentirosa, sobre os fatos, mas é dentro desse jogo de posturas que eles se movimentam, acreditando poder separar o falso do verdadeiro e oferecer a interpretação justa ainda que inverossímil”. (DALCASLTAGNÈ, 2012, p.90),

A locomotiva, exemplo máximo do progresso, emerge como signo de vanguardismo para o capitalismo emergente do século XIX. Sua imagem como primeira projeção na tela do que viria a ser o cinema, outra invenção de nossos tempos, é símbolo de velocidade, espanto, poder criativo e destruição. Tudo é bastante semelhante ao espaço-tempo pintado por Tércia em “O trem” (LF), narrativa que, entre outras interpretações possíveis, traz a de uma simbologia geral para a obra da autora. É uma metáfora para os conflitos que perpassam todo seu imaginário artístico⁶ e que culminam neste enredo em que a sugestão da passagem intempestiva de um trem, numa cidade de suposto interior, provoca um caos coletivo.

Esse trem de Tércia, cosmopolita mascarado de província (e vice-versa), é uma moderna lembrança, materializada no dia da festa do santo, na esperada ocasião do bingo. “Meio zonzos, pelo calor da manhã” (MONTENEGRO, 2001, p. 65). Os corpos se aglomeram na praça, compondo o prototípico cenário interiorano. Num flashback, o narrador mostra os casos que levaram a população a aposentar os trens: acidentes, suicídios e descuidos como o de um rapaz que amordaçou o pai adotivo e paralítico sob os trilhos: trata-se da narrativa do conto “Linha Férrea” (LF) que igualmente, num parkour, um salto literário, reaparece aqui.

“- Pedra número doze!” (p.65), a moça que sorteia as pedras grita o cabalístico número e a descrição de seu “maio azul, coberto de lantejoulas, bem-feita de pernas” (p.65) e dos demais corpos a se derreter em expectativa e suor é rompida por um grito, uma ficção:

Umás trezentas pessoas, não menos – donas-de-casa conversando, meninos alternando corridas e cambalhotas, alguns subindo em árvores. As jovens passeiam com os namorados. Um deles colhe flores da praça, e a garota o recompensa com um beijo. Falam qualquer coisa sem importância. Nova surpresa: ele tira do bolso uma caixinha, está longe, só se vê uma faísca brilhando ao sol, como se uma pequena brasa tivesse parado entre os dedos do rapaz, que ensaia juras de amor.

⁶ Fala recorrente de Tércia e dita uma vez mais durante a XII Bienal Internacional do Livro do Ceará (2017) a manchete jornalística de um desastre de trem é o primeiro texto verbal que instiga a autora na infância. Sem saber ler, ela teria pedido ao pai, José Lemos Monteiro, que lhe dissesse do que o texto, acompanhado de uma imagem sangrenta, se tratava. Ele responde, fingindo ler, com uma criação fictícia inócua. A certeza de que estava sendo enganada e a busca pela “verdade”, segundo a autora, moveu sua jornada leitora. E, a meu ver, baseia seus percursos ficcionais em que o enganar, num jogo de ser e parecer, movem grande parte das intrigas narrativas e das próprias personagens.

De repente, o barulho das latas parece um anúncio, grito metálico que prende a atenção de todos: é o comerciante, de rosto espantado e boca muito aberta.
 - Lá vem o trem! Lá vem o trem!
 (MONTENEGRO, 2001, p. 66)

Outra vez, da união nada sobra. O comerciante consegue seu intuito, provocando pânico em todos na praça que, espantosamente não pensam “que o trem segue um caminho só, que seria preciso somente se afastar da linha; não, parece que o trem é um gigante, vendaval pronto a destruir o bingo e todos os seus jogadores” (MONTENEGRO, 2001, p. 66). Todos correm desprezando o mais óbvio, cedendo ao tempo corporificado: “Correm os visitantes, apavorados com a desgraça, que o resto do povo vai tangido com a lembrança.” (p.66). Sem sair do lugar, um corpo que a tudo isso assiste, fica por trás dos destroços e abre caminho. Ele permanece entre os escombros de um dia aparentemente bonito, agora, devastado, em pedaços de roupas e cadeiras, para encontrar “debaixo do banco, um anel de brilhante, luminoso como uma brasa. “Valerá uns bons trocados”, pensa o vendedor.” (p.67). O homem atualiza o corpo observador e narrante, metáfora do contador de histórias em Tércia Montenegro.

Por um momento a verossimilhança, verdade de palavras, e a invenção, mentira dentro da própria ficção, acontecem ao mesmo tempo e ficam indefinidas entres os escombros da festa. Literatura é destruição fictícia para ganho próprio? Tércia Montenegro mente? E quem a lê? Percorremos na autora um memorial de corpos traçados por dissensões de si mesmo e da alteridade sobre o que pode o corpo, precívvel por excelência. A única captura parece ser a da arte, segundo Tércia, agora na posição de crítica em sua crônica *A literatura é uma arte visual*: “Por mais que saiba de sua dimensão sonora [...] na minha intimidade, a literatura habita o livro, e o livro impõe seu silêncio de objeto, de coisa que se manipula e se descobre com outro ritmo – o ritmo da visão, que não é mesmo do ouvido.” (MONTENEGRO, 2015, *online*).

Não fugir do tempo é, por um lado, sobreviver a ele como artista, mudar de espaço. Não há mais representação única da temporalidade ao contista: ela apenas se apresenta, por mais que em “antecipações e os retrospectos, as inserções que permitem incluir vastas extensões temporais rememoradas em sequências narrativas breves, criar um efeito de profundidade perspectiva ao mesmo tempo que se rompe a cronologia.” (RICOEUR, 2010b, p.135). O tempo passa longe de ser uma certeza e cada vez mais surpreenderá nas produções artísticas de um momento de pós-verdades. Ele se mostra ficção, uma busca para as mãos que o querem sólido. Como as notícias *reais* que ficcionalizam terrivelmente o cotidiano nos jornais mais fantásticos. Como as literaturas contemporâneas que, vendo o mundo à margem, criam um real fabular. Como o corpo que sente as horas do dia e observa em si suas passagens e constantes recriações.

6 PELE: PERFORMANCES DE GÊNERO NO EU E NO OUTRO

“Olhava meu corpo imaginando que um resquício ainda estaria lá: a flama necessária para que a menina falasse, refletisse, andasse – a poção mágica retida no fundo do aquário.” (Tércia Montenegro, *O resto de teu corpo no aquário*, p. 68).

6.1 Além do binário

O corpo humano é uma tecnologia, uma tessitura, um texto que se constrói na resistência à sistematização. O organismo tem cada vez mais em vista a busca pela liberdade. A noção de gênero, dentre todas as demais, parece estar na linha de frente. Homem e mulher, assim, “não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação [...]”, segundo Paul Beatriz Preciado (2014, p.22). Nos contos de Tércia Montenegro, os corpos não deixam de interrogar a linguagem binária de gênero, embora também apareçam como reprodutores de estereótipos.

Nas personagens, as noções de feminilidade e masculinidade parecem sofrer rachaduras em seus modos de existir. Elas são atos performáticos, se levarmos em conta não a performance enquanto gênero artístico nascido na década de 60, mas o pensamento de Judith Butler para quem o ser humano se performa socialmente a partir de práticas discursivas tácitas. No momento do nascimento, em especial no da pergunta fundante sobre o gênero do bebê, passa-se a assumir e esperar, por toda a vida, uma série de construções corporais de linguagem. Pela persistência delas, por vezes em forma de tabu, sabemos que o gênero não é biológico, embora não está livre de heranças simbólicas culturalmente,

não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. (BUTLER, 2016, p. 56)

Os atos performáticos são corporificações da estruturas de gênero metafísicas, como fala a teórica, e estão no centro de um duelo de poder. A mulher é sempre o segundo sexo (BEAUVOIR, 2009), isto é, o Outro desprovido de poder; a sombra do sujeito padrão, o masculino; a posição secundária e objetificada. Na literatura aqui em estudo, o feminino assume

voz e o comando de suas relações corpóreas. Dessa forma, também problematiza a ideia de identidade que o coloca numa posição de especificidade e subordinação em relação ao homem. O masculino, ato performático soberano, pois tido como universal, é narrado sofrível e violentamente nos contos. Seja em personagens ou em narradores, a escrita mescla esses lugares.

A palavra é território de apresentação de si enquanto espaço de pluralidades. Nas narrativas de Tércia Montenegro, os atos performáticos de gênero estão quase sempre prestes a se romper, mostrando-se à flor da *pele*. O maior órgão do corpo humano é o que nomeia este capítulo. Nele estão em intersecção questões sociais e de raça nas fotografias literárias em que as personagens aparecem e nas que elaboram. Os gêneros das personagens da autora revisitam seus lugares históricos, reveem paradigmas, interagem com outros modelos e colocam comportamentos problemáticos ao leitor sem militar diretamente numa causa ou outra.

Por meio da pulsão de vida, as corporeidades literárias contestam arquétipos e experimentam possibilidades criativas para si e para o outro. A literatura consegue ir de encontro à figura de linguagem realçada por Preciado, quando diz: “Os homens e as mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual” (2014, p. 26). A leitura dos corpos não se dá mais da parte pelo todo, mas pelos desvios que seus fragmentos apresentam como significado. No conto “Dois em um” (50VAP) de Tércia Montenegro, por exemplo, as necessidades financeiras que levam Cássio a fazer shows de humor travestido de mulher se entrelaçam às tensões da libido da narradora, sua namorada, e às identidades sociais de ambos.

O casal de namorados quebra composições de gênero as quais não são em absoluto condições naturais, para teóricos como Judith Butler, mas construções da dominação masculina e construtoras de uma heterossexualidade compulsória. Scarlet, persona travesti de Cássio, é um duplo ato performativo, por ser um personagem de Tércia e por se tratar de uma entidade fictícia construída pela personagem do conto com uma finalidade profissional. Sua namorada é levada a habitar também o duplo e o entrelugar principalmente no que se refere ao seu desejo: “Talvez haja um componente fetichista nessa ideia, mas acredito que a experiência de ser penetrado faz um amante se tornar melhor, como se ele pudesse trocar de papel, saber o que se passa na posição de fêmea.” (MONTENEGRO, 2012b, p. 324).

Tércia não inscreve sua escrita na cultura *queer*. Ainda assim, algumas de suas narrativas e muito especialmente o conto “Dois em um” (ROVAP), são detonadoras de performatividades eróticas que se aproximam em alguns momentos da noção de contrassexualidade apresentada, desse modo, por Preciado:

No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como falantes, e reconhecem os outros corpos como

falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. (PRECIADO, 2014, p.21).

O masculino, o feminino e a perversão pensados por Preciado aparecem imiscuídos de forma silenciosa no conto. Vestir-se de mulher ou desejar ser penetrada por um homem vestido de modo tradicionalmente tido como feminino é um constructo alcançado apenas na relação entre os sujeitos a quem o jogo social e erótico pertence. A classificação aqui não nasce do ato de existir que exige uma nomeação imediata. Os papéis do *Eu*, daquela que fala, e do “Outro”, daquele que ela deseja, não estão mais imbricados ao sexo biológico tornando a composição masculino/feminino uma divisória arcaica. Os corpos vão contra à ideia de que “A marca do gênero parece “qualificar” os corpos como corpos humano; o bebê se humaniza no momento em que a pergunta “menino ou menina” é respondida.” (BUTLER, 2016, p. 193).

No par Cássio/Scarlett esta cisão é tensionada em pelo menos dois sentidos: o juízo da mulher sobre o namorado e as experimentações corporais a que se propõe o ser travestido. O ato performativo aqui é triplo: social, artística e erótica. Eros aparece como fundamental aliado para contorcer as crenças sociais, desconstruindo ritos e interditos, com algum humor: “Scarlett enrola as unhas no meu rabo-de-cavalo: “Minha filha, disseram que você namora um traveco. É verdade?” [...] Scarlett continua, esganiçada: “Mas você parece tão tristonha! Tá depressiva, é? Olha que depressão se cura com paulada! E tome pau!” (MONTENEGRO, 2012b, p. 322). No trecho, a ênfase ao pênis é um mote para a relação sexual que o casal tem ainda no camarim do restaurante-show. Após a transa, Cássio passa a se desfazer dos adereços que o caracterizam na imagem híbrida, deixando evocar na narradora uma decepção conjuntural:

Vendo, porém, os adereços sobre a bancada da pia – unhas, pulseiras, cílios, estojo de maquiagem, pente – eu fico melancólica. O homem que está surgindo, por mais que seja bem humorado, não é atraente. Cássio tem o cabelo ressequido, a pele marcada por furos e cicatrizes. Como travesti, ele é esquisito e extravagante, mas não exatamente feio. Há um componente de mistério na sua figura de mulher, e ou pode ser o simples fato de que por baixo da saia exista um pênis, e todos sabem disso. (MONTENEGRO, 2012b, p. 324).

Cássio aí se torna Scarlett. Sua beleza e atração nascem da imbricação das identidades que carrega. Aos olhos da namorada, que configura o olhar do leitor diante da mescla entre os gêneros, vemos os fragmentos do corpo híbrido que não lhe pertenciam originalmente, mas que agora lhe são vitais. Frente ao desejo, o travestimento é agora a condição primordial, posto que retira Cássio-Scarlett do senso comum. Seu desnudamento instaura um corpo outro, novo, apto à alteridade. Analisando o romance *Uma mulher diferente*,

de Cassandra Rios, Maria da Glória de Castro Azevedo ressalta isso: “Os corpos irreduzíveis nos levam a pensar no sexo como corpos binários com vagina ou pênis, entretanto, a travesti reduz essa irreduzibilidade e provoca a individualização [...]” (2013, p.180).

Ainda sobre a inversão que passa a acontecer em “Dois em um” (50VAP), a fala de Judith Butler outra vez é adequada à análise do conto: “a noção psicanalítica da identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido” (BUTLER, 2016, p.238). Os três corpos protagonistas do corpo, o feminino, o masculino e o travesti, refletem-se num jogo de espelhos, em que não se sabe mais quem é objeto refletido e quem é puro reflexo, pois, “a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem.”, ainda segundo Butler (2016, p.238).

Logo após o trecho em que desmonta o corpo feminino-masculino do amado, a narradora personagem traz a teoria psicanalítica à narrativa, como estudiosa de psicologia que é. Sua fala serve como uma expurgo de conceitos prévios e agora duvidosos: “Freud diria que o que eu sinto é uma típica inveja feminina: basta me lembrar desse chavão para me remoer de raiva.” (MONTENEGRO, 2012b, p. 324). O conto aponta para a necessidade de que a narradora reveja a antiga posição rígida de suas estruturas pulsionais, que repense a ideia do homem com quem se relaciona e ressignifique, por fim, o que é ser mulher para ela. Afinal, sugerirá uma transa em conjunto: junto de amigos do namorado, ela gozará com o companheiro maquiado como mulher ou seja, com Scarlet.

Joel Birdman, psiquiatra e psicoterapeuta brasileiro, em seu *Gramáticas do Erotismo*, traça uma arqueologia da figura da mulher na sociedade tendo como eixo a abordagem psicanalítica da questão do feminino, da qual extrai a masculinidade. Levantando questões de concordância e discordância ao cabedal teórico freudiano, o autor mostra as ambiguidades nas construções nas ideias de histeria, diferença sexual e feminilidade. Ele afirma, dentre outras coisas, que a mulher foi e é mantida numa posição inferior numa espécie de *ontologia dos sexos*.

Tal como a personagem do conto, Birman problematiza Freud que categoriza o pênis enquanto objeto parcial dentro de um rol de elementos que tem por objetivo o prazer. No corpo biologicamente masculino, a relação com a genitália, assim como com o seio materno e com as próprias fezes poderiam oferecer ao sujeito a oportunidade do gozo, desde a mais tenra infância. Tal categorização não desloca profundamente poderes históricos e desiguais entre os gêneros, pois se Freud relativiza o pênis numa série de símbolos de desejo e prazer, mantém o lugar de destaque que ele ocupa. Essas construções conceituais desembocam num quadro

cultural assim elaborado pelo teórico brasileiro:

Evidentemente, o conjunto dessas contradições e ambiguidades ruidosas do discurso freudiano teve efeitos marcantes no imaginário ocidental, que tomou aquelas e estas como signos de uma leitura inferiorizante do ser da mulher. Nessa leitura, existiria, para Freud, uma relação **hierárquica** [grifo do autor] entre homem e mulher, pela qual o polo masculino assumiria indiscutivelmente uma posição superior em face do feminino. Entre as figuras do homem e da mulher existiria não apenas a relação entre o superior e o inferior – dados os atributos valorativos conferidos a cada uma das figuras em pauta –, mas uma hierarquia inscrita na ordem da natureza. (BIRMAN, 2016, p. 22)

Apontando saídas práticas para essa hierarquia ocidental naturalizada, apontada pelo teórico, intelectuais como a professora Ruth Silviano Brandão, em *Mulher ao pé da letra*, marcam o centro da proposta de desidealização do feminino como uma ação que desestabiliza poderes e saberes vinculados ao corpo. À mulher deixa de ser outorgado o lugar de objeto do desejo masculino, de sombra ou eco de Narciso na literatura, isto é, “o que chamamos de representação da mulher, enquanto sintoma masculino: fetiche, suturando a falta, recusando a castração ou, a louca, a marginal, a *outra* do sujeito enunciador.” (BRANDÃO, 2006, p.33).

Jéssica, protagonista de “Um caso familiar” (50VAP), por exemplo, é um corpo que questiona exatamente essa dominação masculina. Após dias confinada num motel, tendo passado pelas mais diversas práticas sexuais, até culminar no prazer pelo ânus, seu corpo está mais tranquilo e descansado que o do seu amante, cuja virilidade havia sido motivo de orgulho e autoestima no momento da conquista. É ela também que, ao se sentir saciada com o pênis dele, deseja para si uma reprodução fidedigna do órgão para usar durante o dia e ter ainda mais liberdade. Ela o possuiria, assim, não como um falo, mas como algo superior: o poder, entendendo que “O dildo antecede ao pênis. É a origem do pênis.” (BUTLER, 2014, p. 23).

Ao homem, resta subordinar-se à própria avó pela qual é mantido financeiramente, em troca de uma parceria sexual. A situação confirma a inversão de papéis que Preciado (2014) já indica terem sido invertidos por Butler. A personagem “moreno-máquina”, como é chamado no conto, tem um pênis poderoso, mas não tem falo, o poder social e simbólico. Ele age como todos os homens que “se comparam o tempo todo com o ideal de falo exatamente porque são dotados de um pênis, e não de um falo, estando, pois obrigados a demonstrar sua virilidade de maneira compulsiva [...]” (PRECIADO, 2014, p.77). Começam também a ser apontadas questões raciais e de gênero vinculadas ao sexo. Elas serão adiante aprofundadas quando da discussão do corpo negro nos contos em estudo.

Os corpos da literatura de Tércia Montenegro tomam posse sutilmente de uma construção mais alternativa e criativa de poder seja para narrar suas transgressões, seja para confessar seus pudores, seja ainda para também confundir onde começam e terminam suas

rupturas. Diz o narrador de “Asa Norte, caminho do céu” (OTES): “A velha disparidade dos gêneros: quando homem e mulher se entenderiam?” (MONTENEGRO, 2012a, p.14). É neste eterno conflito que desfilam os demais corpos do livro, *O tempo em estado sólido*. Na obra, o desejo embaralha papéis nos quais homens e mulheres não cedem plenamente ao lugar comum a eles associado.

Não só as diferenças tensionam os textos. O corpo cujo gênero é similar ao que fala também causa conflito e também não confirma qualquer possibilidade de completude. Em “A alma e o peso” (OTES) vemos um duelo erótico entre uma leitora que se torna mais que amiga, uma espécie de perseguidora de uma contista, que narra o conto. A aparente proximidade entre elas só aumenta a necessidade de afastamento e reforça barreiras:

Os amigos que concordei foram unânimes em concordar com minha suspeita. Leila tinha um tipo andrógino que agora eu começava a enxergar; tinha aptidões trágicas e, dentro desse núcleo, certamente uma vida sentimental desastrosa era o principal recheio. A expressão interrogativa do primeiro encontro, o convite apressado, a coleção de fotos feitas numa espécie de convulsão - tudo me soava repugnante e doentio. Por um lado, eu me criticava por aquela rejeição tão explícita que me fazia escapar de novos encontros, evitando a presença de Leila com desculpas de permanentes compromissos. Afinal, ela não tinha uma culpa verdadeira por ser daquele jeito. Por outro lado, não dava para sufocar meus próprios instintos. (MONTENEGRO, 2012a, p. 22)

Como se vê no trecho acima, a atração dos corpos pelo mesmo gênero, com exceção dos casais homoafetivos que vivem em estado de esconderijo em “O franciscano” (VJ) e em “As detentas” (LF), não é uma possibilidade dentro dos contos da autora. Tudo o que se assemelha a um espelho, nas obras, parece vetar o encontro. Em “Aquarela com bonsai” (OTES), por exemplo, a narradora rejeita o *ménage a trois* que o namorado a força a manter com outra mulher, rejeitando especialmente a imagem espelhar que se lhe mostra a negra nua ao seu lado, na cama. Mesmo na semelhança, a diferença não deixa de ser captada pelos sentidos pois segue expressa mesmo num corpo que se apresenta preso a “práticas reguladoras da coerência do gênero” (BUTLER, 2016, p. 56).

A personagem que conta sua aventura erótica despreza a corporeidade mais próxima e confessa a necessidade de ter um corpo caracteristicamente masculino para alcançar o prazer, dizendo para o leitor: “A mulher de Giorgi⁷ gritou vários gozos naquela noite, e eu não consegui fingir nenhum orgasmo. [...] Mulheres nunca seriam feitas de mármore; nunca teriam a cristalização compacta do corpo de um homem.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 53). Presa às

⁷ Referência à escultura *Mulher em Triângulo* do artista brasileiro Bruno Giorgi que elaborou, com mármore, torsos e corpos inteiros femininos, dentre outras composições. Uma de suas esculturas mais conhecidas é *Os Guerreiros* mais conhecida como *Os Candangos* (1959), localizada na Praça dos Três Poderes, em Brasília.

convenções, tal personagem de Tércia segrega liquidez e solidez, deixando esta para a corporeidade masculina e aquela para a feminina.

No conto, a ideia da contrasexualidade falha completamente já que o sexo assume a concepção essencialista dos gêneros num teor biológico e arcaico, deixando, assim, de ser “antes de tudo, protético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos.” (PRECIADO, 2014, p.29). Como protético, entende-se a organicidade, o empirismo e fundamentalmente o teor criativo dos corpos, que é renegado pela personagem narradora. Ela não consegue fugir das dicotomias metafísicas denunciadas por Preciado, mantendo-se, outra vez, entre o corpo e a alma, a forma e a matéria. Birman, por sua vez, mostra como tais construções promovem a ontologia do machismo desde a Antiguidade Clássica, quando fala:

A figura do macho então seria a responsável pela transmissão da humanidade propriamente dita, já que apenas aquele seria o portador do princípio divino. Isso porque a forma, enquanto essência seria o ato, sendo esta, pois, a perfeição em que se transmite a marca do divino. Por isso mesmo, o macho seria, ontologicamente falando, o princípio motor e gerador, isto é, o único ser que poderia engendrar um outro. Em contrapartida, a figura da fêmea, enquanto matéria, esperaria passivamente para ser engendrada. A figura do macho seria, pois, atividade, e a da fêmea, passividade. Enfim, o macho seria o artesão, que com a forma engendra o ser, enquanto a fêmea ofereceria apenas a matéria sobre a qual o macho trabalharia a sua artesanía divina. (BIRMAN, 2016, p. 38)

Os atos performáticos de macho e fêmeo, que o teórico historiciza aí como sinônimos de atividade e passividade, parecem ser atualizados no conto em estudo. Assim, ao mesmo tempo em que o desabafo da narradora corporifica uma forma-ato clássica que engendra o ser, para Birman, pois dá ao homem o poder divino da perfeição, também levanta questões vitais: Que femininos são contemplados nos textos de Tércia Montenegro? De que lugar fala a autora? Que poderes e silenciamentos coloca em movimento? Suas personagens, nem totalmente libertas, nem absolutamente presas à *artesanía divina* que separaria machos e fêmeas, parecem retirar os contos de maniqueísmos.

Seus narradores e, em especial, as narradoras libertam os corpos de um feminismo universalizante, nas palavras de Butler. Para a teórica, apenas as práticas enquanto atos performativos anunciam o que é uma mulher ou um homem, pois “a postulação de uma sexualidade normativa que esteja “antes”, “fora” ou “além” do poder constitui uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável” (2016, p.65). O poder a que ela se refere é tácito, mas está impedido de igualar corporeidades, fazendo com que qualquer identificação singularizante ceda lugar ao pensamento divergente, pluriforme e, portanto, corporal. No que diz respeito às mulheres, essa polifonia é um ato político ainda maior.

6.2 Mulher, um verbo no plural

Se não é substantivo, isto é, se não tem existência a priori mas se faz cotidianamente em atos performáticos, o gênero é possivelmente um verbo. Ele significa à medida que age. Para o gênero feminino, ser verbo é ainda mais potente, pois é contraventor à tradição ocidental que oferta apenas ao masculino o direito de ter e ser ação. Tércia Montenegro, mulher e escritora, oferta a potência do verbo a uma diversidade de mulheres. Entretanto, a autora enuncia de um determinado ponto de vista, ou lugar de fala, conceito muito caro à teoria e crítica sociocultural contemporânea. Djamila Ribeiro assim o discute em seu livro *O que é lugar de fala?*:

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão unilateral de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. (RIBEIRO, 2017, p. 69-70)

Ribeiro dialoga aí com uma série de pensadoras especialmente com pensadoras negras para lançar luz às lacunas de um feminismo predominantemente branco, falsamente universal. Ao pensar a relação entre raça, gênero e classe, a partir de Angela Davis, Ribeiro elabora seus argumentos numa tessitura de outras vozes como Grada Kilomba, citada no trecho acima, Patrícia Hill Collins e bell hooks. Já Tércia Montenegro é autodeclaradamente branca cuja família é de origem burguesa. Dessa forma, ao iniciar o debate sobre o feminino presente em sua literatura, pergunta-se: De que femininos, sempre no plural, os textos tratam? Quais estão realçados e a quais é dado pouca ênfase? Há objetificação e apagamento?

Além de tentar debater o tema tão pertinente, abordamos a questão com a própria autora na entrevista em anexo a esta dissertação. Nossas interrogações são suscitadas principalmente pela presença das mulheres negras nos contos de Tércia. Elas estão quase sempre em papéis secundários, historicamente assentados em nossa cultura. Os corpos ficcionais negros intercalam o espaço doméstico (com foco na cozinha e nos cuidados com os filhos da dona de casa branca) com as cenas eróticas das narrativas.

Ainda no conto “Aquarela com bonsai” (OTES), é negra a cor da pele da mulher desprezada pela narradora. Desta cor de pele não é sublinhada e, assim, presume-se ser branca. A feminilidade e a negritude da personagem africana cujo país não é informado parecem ser fator crucial para a ojeriza da narradora, tal como se verifica no trecho a seguir:

A negra era feita de vértices perfeitos, fechados, sem pontas extras, da base dos ombros ao cimo do púbis: assim eu a via, de pé na minha frente, conduzindo a minha mão e a dela. Mas sua textura mole – não macia, mas mole. Seu corpo me pareceu todo inflado, as curvas quase líquidas, e foi isso que me deu a aspereza do nojo. (MONTENEGRO, 2012a, p. 52)

Em meio a outros elementos femininos, a cor da pele é causa de extremo desconforto para uma e de marginalidade à outra, conforme aparece demarcado nesse trecho do conto. Apesar de ser considerada bela pela narradora, a negra lhe evoca os anteriores conflitos da convivência entre mulheres: “Eu olhava seu corpo com curiosidade, como quando na época de adolescência ficava nua com minhas primas, cada qual falando dos seios, do ventre da outra, dando palpite.” (MONTENEGRO, 2012a, p.51). Tais embates se multiplicam entre as mulheres de Tércia, quase todas brancas. Elas relegam, pouco a pouco, o corpo negro para um apagamento nas narrativas, beirando por vezes a misoginia.

Sobre essa invisibilidade, Ribeiro dialoga, em outro momento, com Simone de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser a mulher negra uma *antítese da branquitude e masculinidade*, tendo um lugar completamente esvaziado de palavra e ação na sociedade:

Kilomba sofisticava a análise sobre a categoria do *Outro* quando afirma que mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade supremacista branca por serem uma espécie de carência dupla, a antítese da branquitude e masculinidade. Nessa análise, percebe o *status* das mulheres brancas como oscilantes, pois são mulheres, mas são brancas, do mesmo modo, faz a mesma análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens, e exerceriam a função de *Outro do Outro*. (RIBEIRO, 2017, p.39).

Existindo como uma dupla outridade, tanto de gênero como de cor, conforme Ribeiro confirma, as mulheres negras aparecem nos contos de Tércia em personagens significativos enquanto causa dramática de conflitos, porém sempre presas a condições secundárias como a de uma participação num fetiche sexual. Reforça-se, assim, um dos estereótipos mais rechaçados pela crítica, em especial a de intelectuais negras e negros. A erotização do corpo preto atinge o gênero masculino, mas recai prioritariamente no gênero feminino, atualizando a concepção colonial-escravocrata com a ideia de *função* que lhes retira humanidade. Ribeiro, agora em seu *Quem tem medo do feminismo negro?*, fala a esse respeito: “Não temos problema algum com a sensualidade, o problema é somente nos confinar a esse lugar, negando nossa humanidade, multiplicidade e complexidade. Quando reduzimos seres humanos a determinados papéis, retiramos sua humanidade e os transformamos em objetos.” (RIBEIRO, 2018, p. 143).

Atualizando outra função desumanizadora, os corpos femininos negros de Tércia trabalham como empregadas domésticas. Em “Transparências” (LF), Bertina é a cuidadora da

grande casa com “as mãos negras e ágeis carregando pratos” (MONTENEGRO, 2001, p. 27). Sua rotina se resume no trato do lar e na circunscrição ao espaço de um quartinho onde dialoga apenas com suas imagens de santos e com o rádio. Sua partida do lar é invisível e acontece durante a noite. Apenas a narradora, na época ainda menina, dá por falta da mulher, motivada pela carência e um aparente afeto para com Bertina. Atualiza-se, assim, nas palavras da teórica, o quadro social das empregadas domésticas negras brasileiras e “a tentativa das pessoas brancas em dizer o quanto elas são importantes e “quase da família”, ao mesmo tempo em que elas ainda seguem ocupando um lugar de marginalidade.” (RIBEIRO, 2017, p.46).

Também de partida está a babá negra de “Serpentina” (OTES) que aparentemente dá em cima do marido de Lou, personagem casada com Max. A babá, com uma blusa branca, caminha em direção ao rio em que se encontra a família branca. Ela está, portanto, prestes a ficar “transparente como uma pele de gaze, sobre os seios escuros.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 42). Em instantes, estará, na verdade, morta nas águas do rio, fato a que Lou, ciumenta e colérica, reage com felicidade lendo tudo aquilo como uma “espécie de oferenda extra aos deuses do rio.” (MONTENEGRO, 2012a, p.46). O extermínio de seu corpo é quase imediato, ocorrendo sem maiores tentativas de conciliação ou salvação. Serpentina, de tal modo, é empregada doméstica e objeto sexual, um par extremamente comum na sociedade branca brasileira, herdeira do sistema escravocrata e que reúne em seu favor a religião, a política e a economia.

A divisão entre mulheres nos contos de Tércia Montenegro ocorre primeiramente pela cor de pele, seguida da classe social. As divisórias a que as narrativas lançam luz ou que podem a elas estar anexadas, mesmo sendo numa escrita de autoria feminina, apontam para a problemática identitária trazida outra vez por Ribeiro, quando a pensadora arremata ao dizer que: “ao falar de mulheres, devemos sempre nos perguntar de que mulheres estamos falando. Mulheres não são um bloco único - elas possuem pontos de partida diferentes.” (RIBEIRO, 2018, p. 25).

Dentro da literatura, as divergências entre *locus social*, vivências e representações aparecem de modo contundente e ainda retrógrado, tal como afirma a professora e escritora Conceição Evaristo no ensaio *Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira* publicado na Revista Palmares:

Colocada a questão da identidade e diferença no interior da linguagem, isto é como atos de criação linguística, a literatura surge como um espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos. Partindo dessas primícias, pode ser observado que a literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer

do macho senhor. (EVARISTO, 2010, p.52.)

Evaristo confirma a atualização das subordinações históricas do corpo negro em relação ao corpo branco, mesmo que associado a conquistas contemporâneas pertinentes como a liberdade à fala e à escrita. A literatura, para ela, é ainda interdito, com *diferença negativa* para um dos tipos de mulher, no caso a negra. Atesta-se que os femininos tem um estatuto de diferença. Na prosa de Tércia Montenegro, por exemplo, são até eles que fazem ruir com frequência uma ideia de sororidade.

Em “Reinado” (LF), um casal está em um restaurante rodeado por mendigos. A esposa, foco do narrador, tem idade tão avançada quanto o marido, embora apareça disfarçada pela maquiagem. O aparato no corpo da mulher é que lhe dá poder e vida: “Por um momento, ao se ver de relance, pensou numa rainha. Aquela tiara no cabelo, puxado para trás, era mesmo uma coroa. O colar de pérolas soava legítimo, e o vestido esvoaçava levemente nas pontas. Uma rainha! E olhava para os lados, procurando súditos.” (MONTENEGRO, 2001, p. 35).

A descrição física e psicológica da personagem ratifica o perfil de classe alta a que pertence, mas também questões diretamente relacionadas às questões de gênero, como mostra Lúcia Castello Branco em um dos capítulos de *A mulher escrita* ao dizer que para a mulher “tudo falta nessa sociedade: poder, igualdade, direitos. Desta forma, sua estratégia consiste em ostentar, não o que possui, mas o que almeja – a roupa se cobre de babados, rendas e joias, símbolos da dignidade e competência que a sociedade não lhe confere.” (1989, p.135).

Para os mendigos ao redor da protagonista não interessa a beleza fictícia da personagem, pois “ninguém notava seu porte majestoso – o restaurante estava quase vazio, e os mendigos se interessavam apenas pelos pratos. [...] Nenhum se espantou diante de seu rosto, feito um camafeu rodeado por joias.” (MONTENEGRO, 2001, p.35). Neste sentido, a performance de sua existência é nula. Tal solidão é sabida pela mulher que, incomodada pelos corpos empobrecidos e pela tranquilidade do marido diante da perturbadora situação, sai do quadro da cena. No banheiro vê, entre os pedintes, alguém do mesmo gênero, mas de um meio social oposto. Esta segunda mulher será seu duplo, revelando-lhe, numa epifania corporal, suas fragilidades, concentradas nas mãos marcadas pelo tempo e pelo tremor.

Entre as duas mulheres o mundo se dualiza e, pelo prisma da protagonista, é dividido em partes rivais, entretanto complementares. Mas não há braço a ceder neste jogo, há, sobretudo, corpos em rebuliço interno, no silêncio da mesa conjugal. No capítulo “A sororidade ainda é poderosa” do seu livro *O feminismo é para todo mundo*, bell hooks esboça algumas razões para as dissidências e possíveis saídas para a construção da amizade política entre as mulheres, ato quase sempre em falta na literatura de Tércia Montenegro:

A ligação entre homens era um aspecto aceito e afirmado na cultura patriarcal. Simplesmente pressupunha-se que homens em grupos ficariam unidos, dariam apoio uns aos outros, seriam um time e colocariam o bem do grupo acima de ganhos e reconhecimento individuais. A ligação entre mulheres não era possível dentro do patriarcado; era um ato de traição. Movimentos feministas criaram o contexto para mulheres se conectarem. Não nos juntamos para ficar contra os homens; juntamo-nos para proteger nossos interesses de mulher. (hooks, 2018, p.35)

Essa divergência simbólica proposital que quer ceder lugar à amizade entre irmãs ou sororidade, entre os corpos performados como femininos mostra um ideal de desconstrução, além da dor. O gênero não unifica plenamente porque é sempre múltiplo, tangenciado por diferentes noções: sociais, culturais, psicológicas dentre outras. Não se trata, portanto, de um ideal, a não ser como parte de uma reificação, para Butler: “Esse recurso a uma feminilidade original ou genuína é um ideal nostálgico e provinciano que rejeita a demanda contemporânea de formular uma abordagem do gênero como uma construção cultural complexa.” (2016, p.73). Para a autora, além de corroborar com o conservadorismo cultural, a unificação das mulheres constitui “uma prática excludente no seio do feminismo, precipitando precisamente o tipo de fragmentação que o ideal pretende superar.” (BUTLER, 2016, p.73).

Não à toa, em Tércia, o prisma de mulheres é o mais diverso possível apresentando desde donas de casa a prostitutas, desde artistas a presidiárias. Apesar dos diferentes cárceres em que supostamente são encaixadas e amalgamadas, as subjetividades fogem às classificações: trabalham, sonham e também se conflituam: “Brigam muito entre si: rasgam-se de unhas e dente, e as mais fracas sempre pedem clemência aos gritos.” (MONTENEGRO, 2001, p. 53). A escritora mostra a tendência à rivalidade que a soberania masculina ainda impõe aos corpos femininos, embora estes sejam apresentados com a diversidade que lhe é constituinte.

As divergências se encontram nos corpos em signos múltiplos como nos seios, uma marca supostamente identitária e, por isso mesmo, diversa. Símbolo do erotismo e da maternidade, eles são ressignificados pelo olhar que a eles se direciona. Simone e Larissa, de “Pleno trânsito” (OTES) rivalizam, mais que o homem, Vítório, o feminino em seus respectivos trajetos como esposa/mãe na primeira e como mulher rejeitada/vingativa na segunda. Uma nudez do corpo, em plena via urbana, instaura nelas disparidades e o monólogo interior:

E Simone suspirou, um suspiro trêmulo de nervosismo. Aquilo era uma bêbada qualquer, não devia se importar. Depravada, só podia ser depravada, para levantar a blusa e jogar. Sim, ela não tinha perdido a blusa; não fora descuido. Tinha arremessado a peça como um pássaro murcho. Pelo simples prazer de ficar nua diante das pessoas, o vento nos peitos – tão miúdos que parecia uma garota. Mas não se via a idade, sob os cabelos em turbulência. Seria com certeza jovem, se bem que Simone, aos quinze, já tinha seios pesados. (MONTENEGRO, 2012a, p.26)

Pelo corpo, no trecho, as duas reveem o feminino que as apreende e capturam a

alteridade. No entanto, há transformações. Larissa se transforma, ao longo dos contos do livro, de uma mulher sonhadora e amante esperançosa àquela que objetiva o prazer irrestrito como uma espécie de retaliação a Alessandro e como tentativa de esquecimento em “Pleno trânsito” (OTES). Já Simone segue a repartir as mulheres entre as dignas como ela supostamente é e as demais. A repartição segue mesmo após a morte do marido que a trai com Larissa em “Cada movimento seu” (OTES). Quem disputa com quem e por quê, afinal? A quem pertence o feminino, derrotado ou vitorioso? O masculino detona que questões para essas mulheres?

Responder a indagações sobre gênero numa pesquisa é possível apenas numa leitura atualizada do tema, já que ele dispensa uma arcaica constituição essencial ou substantiva, conforme também o artigo de Christopher E. Forth em *História da virilidade*. O autor diz:

O gênero se coloca mais do lado dos atos “performativos”, um “fazer que constitui a identidade “masculina” ou “feminina” que ele está destinado a expressar. Mas tudo isso somente se realiza de maneira parcial, incoerente e incompleta, unicamente porque as práticas nas quais se encarna o gênero não podem jamais expressar plenamente os ideais contidos no “cenário” das normas. E se ocorre que no discurso universitário, o “gênero” funciona agora mais como um verbo do que como um substantivo [...]” (FORTH, 2013, p.161)

Agindo, então, como um *verbo*, como ratifica o teórico, os gêneros das personagens de Tércia Montenegro acionam as palavras em torno da matéria feminina e masculina, sempre as ponderando entre tradição e ruptura. No que se refere especialmente ao feminino, o conflito acontece na imagem da mãe, da irmã, da (ex)amiga e principalmente na imagem de si mesma. É na solidão que as muitas mulheres acionam a ancestralidade feminina, como as origens indígenas de Lídia de “O que reluz e arde no ar” (OTES). Prostituta, a personagem é instalada num apartamento pela cafetina Carmina, que a inclui numa lista formada por perfis femininos “de muitas cores e feitios: as ruivas e sardentas, acetinadas; as loiras, de olhos claros e santos; ou as negras, de lábios grossos e língua carnuda.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 48).

Na solidão do lar e na multidão de expectativas e coletividades frustradas, Lídia deixa desabar o corpo e a dor de ser não o que deseja, mas o que nela fantasiam os homens: “Estendida na cama, é como várias mulheres ao mesmo tempo, e é preciso que seja assim, para que consiga suportar. O odor dos cabelos, o óleo das peles, o hálito forte – os homens também são muitos e iguais, ela sabe, mas quer acreditar em algo diferente.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 48). A esperança de resolução dos dilemas parece residir na profusão das individualidades. A ocupação da cidade, da memória, do desejo, das artes e da solidão quebram os paradigmas historicamente associados ao devir feminino, desde a infância à velhice, da virgindade à prostituição, da lida com o lar até a fotografia urbana.

Ainda nova e sempre revolucionária, a escrita do corpo feminino se faz nas tensões

entre o pré-estabelecido e o novo, como nos diz Ruth Silviano Brandão (1995), pois cada vez mais se dá pela própria voz feminina. Ao assumir a palavra, a condição de ventríloquo masculino se transmuta em ação no texto, verbo corporificado. Diz a teórica:

Assim, a mulher que se encena nos textos produzidos numa sociedade falocêntrica é apenas parceira não-reconhecida de Narciso, condenada a calar aquilo que na verdade nunca expressou e de que nada sabe: seu próprio desejo. Desejo só possível de emergir no discurso de um sujeito falante e desejante, cada vez menos alienado no desejo alheio, ocupando cada vez menos a posição de falo um para um outro. Aí, então, será possível operar a transgressão que a fala feminina é capaz de criar nos limites de uma sociedade patriarcal, cuja pressão dos estereótipos impede que se abram novas possibilidades discursivas. Colocando-se nessa posição aberta do feminino, no vazio da produtividade, a literatura pode fazer a mulher falar, mesmo que o sujeito da enunciação seja um homem. (BRANDÃO, 1995, p.61)

Assim, a fala feminina silencia momentaneamente o padrão. As divergências sobre a existência da chamada “escrita feminina” são, de outro modo, inúmeras. Por um lado, para as teóricas, a persistência desse termo pode preservar uma ideia essencialista que mantém as mulheres numa especificidade, enquanto ao homem é dada à universalidade. Por outro, as tendências contemporâneas de afirmação política fazem com que o termo *escrita de mulher* ganhe ênfase, dado às particularidades que traria. Nos contos de Tércia, há uma diversidade de ocupações laborais, artísticas e sociais, como contista, fotógrafa, detenta, dona de casa, madame, mendiga, filha, mãe e solteira. De outro modo, há também o falseamento, próprio ao fato literário, na criação de narradores e personagens homens. Não haverá também nisso um poder?

A autora parece se coadunar a um feminismo que entende ser crucial deixar a mulher ser o que bem desejar, sentir e escrever. Deve-se desfazer os velhos e novos laços e máscaras, mesmo se os mantém temporariamente como em: “Meia hora para arrumar o cabelo em duas tranças grossas e curtas, presas por laços vermelhos. Depois, a mãe lhe fez a maquiagem: duas rodela de blush nas bochechas, batom escarlate desenhando a boca.” (MONTENEGRO, 2001, p. 21). Essa é a máscara da menina protagonista de “Quadrilha” (LF), armadura que se completa com “O vestido apertava um pouco e era pesado, com tantas rendas, babados e anáguas. O sapatinho novo, de fivela, mostrava as meias brancas. Sentia-se meio ridículo, fantasiada para a festa [...]” (MONTENEGRO, 2001, p. 21).

Mas, naquele São João, festejo em que homens e mulheres dançam num ritmo historicamente marcado e binário, a mulher não será mais tirada para dançar e ganhará um poderoso corpo de baile: “A maquiagem derreteu, e com o calor o vestido começava a picar. [...] A camisa molhada se colava ao vestido, os pés machucavam no sapatinho novo. Dispersão dos casais.” (MONTENEGRO, 2001, p. 22). A corporeidade tradicional começa a entrar em decomposição, por meio de um feminino dilacerado e dilacerador.

Ela cortará com uma lâmina a mão do menino que a empurrou da escada do colégio dias antes. Ele é quem agora sai ferido, em sua moralidade violenta, do meio da grande roda: “Mas o menino não fez alarme: saiu, numa breve carreira. Ia trancar-se no banheiro, esconder a ferida e desonra, chorando pelo inesperado daquela atitude silenciosa, em tudo superior ao seu gesto grosseiro de empurrão e risos.” (MONTENEGRO, 2001, p.23). O gesto, como a palavra, atinge o outro no meio dos dedos, pode não impedir que ele a violente mais uma vez, porém deixa a memória de que agindo assim não passará em mãos limpas. Ao final, “A menina respirou com maior leveza. Quando voltou para junto da mãe, a dança havia terminado, e suas tranças estavam quase desfeitas.” (MONTENEGRO, 2001, p.23).

Na sua juventude, o corpo da personagem se insubordina, quebra tabus em relação ao corpo alheio e ao seu. Os signos femininos se decompõem em torno de uma transgressão aproximando a personagem da imagem do *corpo liberado*, umas das categorias elencadas pela professora Elódia Xavier em seu *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Esse corpo, segundo a autora, é “típico da pós-modernidade, como muito bem declara Bauman, que recusa uma identidade fixa, investindo na mobilidade identitária, admitindo a ambivalência como parte do processo libertário.” (XAVIER, 2007, p.187).

A autora traz em suas considerações finais uma reflexão do livro *Tabu do Corpo* de José Carlos Rodrigues, sobre os corpos de nosso tempo. A reflexão pode ser associada diretamente aos perfis femininos insubordinados que também aparecem em Tércia Montenegro:

Ao erigir-se em símbolo da estrutura social, o corpo, simultaneamente Natureza e representante da Cultura, condensa em si esta ambiguidade, e reproduz simbolicamente, e ao mesmo tempo, o que a sociedade deseja e o que a sociedade teme, as forças fastas e as forças nefastas. Paralelamente culturalizado e rebelde ao controle cultural, o corpo é ‘bom para pensar’ a dualidade da estrutura social, exprimindo, no que é corporalmente ‘puro’ e ‘impuro’, respectivamente, o que a sociedade quer ou não quer ser. (RODRIGUES, 1983, p.166-167)

Puro ou impuro, o corpo fala. Mesmo sujeitas de si, elas parecem estar sempre entre os seus desejos e os da sociedade, como anuncia o teórico. Se Eros é toda forma de vida, o poder de resistir a partir de seu lugar é, para as mulheres, tão forte como a tomada da palavra. Nos contos de Tércia Montenegro, diversos dispositivos de poder são utilizados para o processo de registro de si e afirmação pessoal. Para a definição de uma posição social mais afirmada, a elas cabe levantar seus instrumentos de humanização: a caneta, a câmera e o próprio desejo a fim de “trilhar e construir, dessa maneira, uma outra gramática erótica para a subjetividade, bastante diferente daquela fundada no referencial fálico.” (BIRMAN, 2016, p. 244).

Nessa nova apresentação ou autorepresentação, a diversidade é o maior dos poderes posto que ratifica, como diz Michelle Perrot em seu *As mulheres ou o silêncio da história*, que:

“O objeto *mulheres* é necessariamente plural, multiforme, pluridisciplinar; ele destrói as divisões tradicionais do saber, tão fortes entre nós, em uma organização acadêmica que elas tetanizam como um ferrolho maior [...]” (PERROT, 2005, p. 469). Uma mulher recorrente em Tércia é a que assume uma posição ativa, por intermédio da câmera fotográfica. Ela conquista e atiza o desejo, imersa em diferentes paradigmas, como a protagonista de “Esboço de sangue e cinza” (OTES). A personagem captura fotograficamente e pelo visível se narra:

O homem comum, agora perto, com seus cabelos grisalhos, sua estatura pouca, a calça e a camisa cinzas. O que eu estava fazendo com a câmera? Era contratada de quem? As marcas no antebraço, que ele poderia quebrar, se o gesto não fosse tão concentrado e a voz não saísse entre dentes. Expliquei, num balbúcio: sou artista, e ele demorou para acreditar, adiou a soltura, eu já nem sentindo a pressão de seus dedos, concentrada apenas em seus olhos de pupilar tão fundas. (MONTENEGRO, 2012a, p.40)

Ao se enunciar como artista no trecho, a narradora começa a passar da condição de simples voyeur à de profissional. Para o feminino, o desejo aqui carece ainda necessitar de justificação. Ainda assim, a mão do homem não solta o braço da personagem, pressionando-o já que não aceita a condição de objeto em que foi colocado instantes atrás. Os olhos do homem, entretanto, são mais atrativos que a aparente violência, o que se confirma na sequência da cena. Apresentados, os dois seguem, a convite da mulher, ao apartamento e estúdio dela. No encontro carnal, resiste uma enorme diferença principalmente no que se refere ao papel desempenhado por ela, que posteriormente aceitará fazer uma viagem com o homem e viver situações sexuais de seu contragosto. Percebe-se, ao fim, a escritura de um corpo que, embora empoderado pela palavra, ainda jaz submisso e desprezado pelo olhar masculino nas demais práticas culturais.

Agora passo a investigar esse sujeito sobressalente, o homem em Tércia Montenegro, que é máscara dentro da máscara da autora. Como narrador ou como personagem, é variado em seus perfis, mas costumeiramente sucumbe, nos contos, à ordem falocêntrica. Na corporeidade masculina, encontraremos descrições fragmentadas, lirismos, mas especialmente violências. A mulher que outrora lutava por si, consigo mesma ou com outras, lutará a seguir contra seu maior opressor e tentará sobreviver em páginas sangrentas. Pelo registro das fraturas e mortes, os contos compõem um relicário de vítimas que, pela fala, sobrepõem-se ao silêncio.

6.3. Entre a fragmentação e a violência, o masculino

José, marido de Maria, em “D.T.” (RTCA), confessa seu alcoolismo e misoginia: “As mulheres insistiam, investigando a poeira sob a cama, o cheiro das roupas, o conteúdo das latas... não aguentei. Dei um grito alto, agudo, expulsando-as como quem expulsa um demônio.

A vizinhança toda deve ter ouvido. Sei que nunca mais a mãe e a irmã apareceram.” (MONTENEGRO, 2005, p. 16). O pai é cuidado por Fran, sua filha mais nova. Ele a matará ao fim do conto. Como é próprio da escrita de Tércia Montenegro, mesmo os ditos “vilões” possuem faces benevolentes, como nesta cena em que a personagem paterna contribui com a filha num suposto reequilíbrio dos limites de gênero:

Francilene certa vez encantou-se com o voo de uma pipa serpenteando no céu. Foi há muito, muito tempo; lembra apenas que era agosto, porque ventava bastante e quase todos os meninos da rua fizeram papagaios para soltar. A mãe ainda estava em casa e interrompeu a filha, que pedia um brinquedo: “Esse negócio de pipa é coisa de menino”. Mas o pai não olhou para a esposa; pegou a mão da filha e saíram para comprar uma daquelas arraias vistosas, parecidas com trapézios.

O pai, sóbrio; sua mão segurando o frágil papel da arraia, colorida de sol. Não demoraria muito para o brinquedo rasgar, desmanejado por uma brisa mais forte. [...] (MONTENEGRO, 2005, p. 18)

A tentativa de libertação e o afeto bom direcionados à filha, que se leem acima, não resistem ao vento, já que a pipa, após alguns segundos de leitura, não passará de restos. É o mesmo tempo em que as imagens do conto conduzem ao corpo dilacerado da menina morta a pauladas pelo pai. Seu desfecho, como única mulher restante da casa, concentra o de todas as outras que desistiram do lar. Não sobreviveu como as irmãs abrigadas na avó ou como a mãe fugitiva: “Meu punho caía com força, dedos fechados em murros, ou abertos na palmada. A mulher chorava, sumia com as manchas de sangue pisado no rosto. Até o dia em que foi embora e Dona Anastácia catou minhas duas filhas, antes de falar que Maria nunca mais iria voltar.” (MONTENEGRO, 2005, p. 15).

A violência é uma das marcas mais contundentes na relação entre os gêneros. Fabrice Virgili no capítulo “Virilidades inquietas, virilidades violentas” do compêndio *História da Virilidade* aborda a violência como parte fundante da suposta identidade masculina. A análise do historiador se coaduna diretamente à narrativa de “D.T.” (RTCA) especialmente quando aborda a relação entre os elementos centrais da dinâmica violenta masculina. Ele afirma: “Unilateral, a brutalidade impõe o poder exclusivo do homem, quaisquer que sejam finalmente as acusações evocadas. A infidelidade, real ou suposta, da esposa constitui muito frequentemente uma desculpa para o comportamento masculino [...]” (VIRGILI, 2013, p.89). Tal como ocorre no conto de Tércia Montenegro, para Virgili: “O dinheiro, o álcool e a casa constituíam o triângulo da submissão.” (2013, p.89).

A brutalidade avança, para além dos limites da casa, sobre o corpo feminino como o de Carolina, jovem de doze anos, estuprada e morta, a quem se busca o assassino em “Cafarnaum” (RTCA): “Concordou: era muito nova, apenas uma garota. No dia anterior, observara o corpo, que descansava sobre a mesa da sala. Às cinco da tarde, Catarina já estava

no vestidinho azul de cambraia, a gola mal escondendo o pescoço com as marcas arroxeadas.” (MONTENEGRO, 2005, p.45). Não vemos a cena de sua morte, mas em toda a narrativa os corpos ressoam seu padecer até o fim e para além dele, por meio do fato literário. Brandão relaciona o padecimento do corpo das mulheres com a literatura da seguinte forma:

A morte do feminino, na literatura, tem diversas qualidades. É feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação, ou a da morte literal. Como delegada da voz alheia, como produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito de escritura e só pode esclarecer alguma coisa a respeito daquele que a anuncia. Presa de um sistema de representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo, numa escrita mortífera. (BRANDÃO, 1995, p.67)

Essa violência é imagem contundente na literatura de origem feminina. A escrita mortífera, como chama a teórica, aparece nos contos de Tércia Montenegro, sucumbindo muito mais a mulher, de forma física ou simbólica. Os pesos na temática e na forma não são absolutamente surpreendentes a uma autora que se reconhece produzir a partir da perspectiva mais real e objetiva do olhar: “Tenho fortes tendências realistas na minha obra, então sempre parto do que observo ou escuto. Nunca da fantasia pura, algo mais fácil entre os poetas.”, diz a escritora em entrevista⁸.

No conto “Profundidade” (RTCA), as representações viris se impõem sem dar condições de fala. Todo o processo de violentamento ocorre contra a moça jovem, rodeada e devorada como uma presa pelos irmãos Orlando e Ricardo. O estupro é descrito em minúcias, desde a força aplicada entre as pernas, o casaco pressionado pela cabeça, até a imobilização da vítima. Marca recorrente dos contos deste livro de Tércia, o trágico desenha o corpo fragmentário das personagens, exibindo o lado mais perverso e execrável da existência humana:

A mulher tinha ficado imóvel, desistira de lutar. Talvez tivesse gostado da investida, exausta agora do prazer, e Orlando se prometia dar-lhe mais prazer ainda, caso conseguisse aguentar – a simples visão de frente, das pernas abertas com a negrura de pelos expostos, fazia-o estremecer numa espécie de cócega torturante. Queria ao menos um mergulho – e abria o zíper apressado, sem se importar que o irmão estivesse ou não vendo - mas Ricardo tinha de estragar tudo. Tinha de falar no exato momento em que se preparava, e ele, Orlando tinha de escutar a frase incompreensível que o outro repetiu, enquanto segurava o casaco para descobrir o rosto da mulher. “Está morta”, foi a única frase que disseram, e quase em conjunto, quando Júlio perguntou o que era aquilo. (MONTENEGRO, 2005, p. 75)

Será apenas o terceiro homem, irmão dos dois, quem completará o sumiço do corpo. Logo, esta mulher sucumbirá sob as águas escuras do rio próximo. Sua história parece que não

⁸Entrevista ao jornal Diário do Nordeste quando do lançamento do livro *O resto de teu corpo no aquário*. Disponível em: < <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/letras-familiares-1.70683>> Acesso em 31 out. 2018.

será lembrada senão no corpo-leitor do conto, mas a família protagonista se desfaz completamente após o crime. Os corpos, portanto, fogem da crença de que são apenas materialidade e não se libertam do que os mutilou, ainda que em memória. Sobre essa potência de arquivo, Preciado atesta: “O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos [...]” (PRECIADO, 2014, p. 26).

Ao contrários dos que merecem ser reconhecidos como portadores de uma história, memória e respeito, outros códigos-corpos, com ênfase para o feminino, são, como nos diz Preciado, *sistematicamente eliminados ou riscados*. A pele textualiza essa vida em estado brutal. Estão nela as cicatrizes, que são quase sempre produtos de violências não-físicas “testemunhando uma vontade de atacar também a imagem do corpo feminino das vítimas [...] gestos acompanhados de palavras degradantes e humilhantes, que negam a identidade daquelas a quem são dirigidas.” (VIRGILI, 2013, p.103).

Tem-se, assim, na relação do masculino com o feminino uma desventura que expurga as mazelas do corpo, como se lê na *Arte Poética* de Aristóteles: “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada [...] com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 24). Se nos moldes tradicionais, a tragédia apresenta um enredo com necessário começo, meio e fim, a contemporaneidade também violenta as estruturas textuais. O desfecho de Tércia Montenegro apenas suscita, não responde. Tudo segue por dizer.

Em “Rua Madagascar” (RTCA), a busca pelo assassino da filha não tem um êxito eficaz, deixando a mãe presa, ao fim do conto, no cemitério. É ali onde o corpo da jovem dançarina padece e, pelo corpo da mãe, encontra alguma chance de não cair no esquecimento. A tentativa de reminiscência da agressão masculina é descrita no conto narrado pela mãe que tenta recriar o martírio da artista. A dupla ficção tenta elaborar a vontade de se subtrair justiça e expurgo da dor do caos e da desesperança:

A violência que lateja em seus membros manda que rasgue as roupas da menina, rasgue a carne e as entranhas, um corpo que é sombra e cheiro de repugnância sobre o corpo branco e ágil, despido de vestidos vaporosos. A música espanhola ainda toca nas reentrâncias de Elisa, ela tem de lembrar-se, enquanto cerra os movimentos, sabe cada passo de cor, pode repeti-los mentalmente, escapar daquela sombra que lhe estilhaça o ventre, fingir que a contorção é exigência da arte, um papel, uma vivência de mentira; é isso: Elisa finge a personagem sequestrada no escuro caminho de casa. Amanhã esquecerá tudo, voltará aos ensaios – uns simples arranhões, um nojo qualquer. Elisa interpreta o grito sufocado pelas pedras e areia, a vista do farol em seu facho distante, o bueiro onde terminará seu minuto em meio à lama e ao frio pegajoso, com um projétil apenas, na cabeça. (MONTENEGRO, 2005, p. 105)

A mãe de Elisa aí performa (em) seu abismo. Em suas palavras, o vazio da filha constrói uma máscara de si mesma. A violência é, para ela: “exigência da arte, um papel, uma vivência de mentira” (MONTENEGRO, 2005, p. 105), nada mais. Não parecia ser possível tamanha crueldade: resta fingir e buscar sublimar ao reviver pela imaginação o inferno da filha. A fala da mãe é palco ao fantasma filial, tendo a corporeidade como atriz principal da narrativa que cria da garota, suas “mãos e braços eram cobram oscilantes, e o corpo às vezes girava como um fuso, as pernas depois abertas em triângulo e levantamento de balé, os pés descalços. A postura final construía uma espécie de súplica, uma imagem que pareceu religiosa [...]” (MONTENEGRO, 2005, p.104). O que pede a memória do corpo de Elisa no corpo da mãe? O que, de fato, pôde seu corpo durante o assassinato? Mãe e filha estão vivas ou mortas?

Os contos seguem suscitando ideias de começo e fim das vidas que narra. Ariana, de “Retrato de homem com navio na cabeça” (RTCA), pensa em suicídio e em dores das mais distintas que levaram a mão de uma mulher até as areias da praia onde ela está. Não demora para que, num vislumbre, pense na ideia de assassinato, ressaltando a recorrência deste tipo de crime ao gênero feminino: “[...] plena certeza, embora não houvesse comprovação, pistas, nada. Apenas a convicção, como se Ariana tivesse lido num quadro-negro, em letras imensas: Foi Um Assassinato. Podia ver o sangue, a crispação de dor nos olhos azuis da mulher.” (MONTENEGRO, 2005, p.117).

A menina segue na praia, presa entre o psicopata imaginário que retalhou e despejou no mar aquele pedaço de corpo e uma segunda imagem, a da mãe com um suposto namorado na praia. As duas descrições são por ela feitas entre devaneios, ao longo da narrativa. Ao fim do conto, percebe que não será só a desconhecida despedaçada quem vislumbrou “um príncipe que lhe desse aquele presente [o anel no dedo], pedindo-a em casamento” (p.118) e, na manhã seguinte, havia mostrado sua face macabra. Agora era a mãe quem morria à beira do mar pelas mãos de um homem. Outra vez, a morte e o feminino se atrelam confirmando Brandão, que aprofunda, assim, a discussão da mortalidade nos corpos de mulheres, a outridade perecível:

Como estranha, a mulher é o *Outro* do discurso e, assim, desconhecida, portadora de um perigo que deve ser eliminado. Dessa maneira, como *Outra*, mata-se Capitu. O sujeito portador dessa morte a produz de um lugar não-capturável que é o lugar do inconsciente social, do ideológico que necessita de vítimas expiatórias para quem transgride suas leis. É como se a morte ocorresse, *naturalmente*. A morte mata de dentro. Literalmente, a morte se escreve no corpo do texto. (BRANDÃO, 1995, p.70)

O feminino, sempre cadavérico, é a vítima expiatória, conforme fala a teórica, de um masculino para o qual falta o senso de alteridade pois sobra a autorização coletiva para eliminá-la. A morte se instala como lei em diversos contos, efetivada ou em estado de ameaça.

Em “Casas de André” (RTCA), uma garota é mantida em cativo por dois homens. Seu corpo serve de portal para o dinheiro do resgate. Acompanhamos as elucubrações de André, o sequestrador, sobre as violências que vivera em seu passado. Ele leva a menina, filha de um empresário, para sua antiga casa. Depois de uma semana de sequestro, os homens estabelecem contato com a família da criança, que aceita as condições financeiras para reaver a filha.

No cativo, os homens a desamarram temporariamente apenas para que venha a fazer uma refeição. Mais à frente, a ida ao banheiro também é uma urgência saciada sob o olhar condicional masculino: “O homem veio ajudá-la a levantar-se, e caminharam uns poucos metros fora da casa, até o barraco que servia como sanitário. A menina entrou, com as mãos livres, enquanto André vigiava, segurando o pedaço de corda.” (MONTENEGRO, 2005, p. 38). Já o outro quarto da casa evoca no sequestrador uma lembrança do seu passado em que a leviandade contra o gênero feminino é levada ao extremo. A imagem da sua mãe morta adentrou na inconsciência do menino até a vida adulta. Ele não esquece que: “Um odor ácido se desprendia do aposento, e eram os vapores de uma redoma cristalizando as feições da mãe, já deformada em tons violetas e depressões na pele escura.” (MONTENEGRO, 2005, p.38).

Os fantasmas do passado nos corpos de Tércia se coadunam às reflexões sobre violência promovidas por pensadoras como Diógenes, que narra certa genealogia de tais práticas motivadas pela necessidade de expressão. As práticas violentas, para a pesquisadora, são uma força incontível que se alastra quanto mais é soterrada pelos poderes civilizatórios:

A violência é uma forma “muda” (Arendt) de afirmação da invisibilidade e da exclusão compartilhada por jovens de várias esferas culturais. É por tais motivos que se deve situar a violência juvenil não como exclusividade de setores situados na periferia das cidades. A violência entre as gangues da periferia, diferentemente de outros modos de expressão da violência juvenil, representa uma tentativa de demarcação e expressão da existência de todos aqueles que se sentem banidos e exilados, seja das vantagens econômicas, seja dos valores de uma ordem social segmentada e excludente. (DIÓGENES, 1998, p.241).

Vê-se, na citação que, em diferentes estágios sociais e etários, a falta de palavra nas relações humanas instaura o ato violento e, não à toa, recebe pela literatura um espaço cada vez mais contínuo na produção contemporânea. Contos e romances atuais fazem do aspecto trágico sua fonte de inspiração. Ele aparece em prol não de uma causa social específica, mas contra o ocultamento de corpos e modos de vida periféricos sempre relegados ao esquecimento e à eliminação. Compõe o que, nas tendências estilísticas em diversas linguagens da arte, passou a ser chamado de “hiper-realismo”. Abraçadas por diferentes demandas de realidade, “as artes e a literatura deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático.”, segundo Schøllhammer (2011, p.57).

Para o professor e teórico, o atual realismo, que beira ao exagero de detalhes em sua construção (por isso o prefixo *hiper*), não tem uma função mimética como na tragédia clássica ou em outros movimentos culturais que exacerbam o real. A violência é, desse modo, um desafio entre conteúdo e expressão no qual a palavra se impõe não como solução, mas como possibilidade de compreender sua inevitável inscrição na vida contemporânea. Escrever atuaria no intuito de registrar e adentrar a severidade do real, sem a ele sucumbir, tal como se lê aqui:

Em outras palavras, o que interessa esclarecer é em que medida a violência na literatura moderna surge como um conteúdo privilegiado, trazendo consequências para a própria expressão literária que são cruciais para uma experiência estética da literatura característica não só de um certo gênero maldito, mas do fenômeno que posteriormente convenha-se considerar “literatura”. Representar a violência tematicamente pode ser visto como uma domesticação por meio do discurso. Na perspectiva escolhida aqui, a violência se expressa por meio da escrita; escreve-se a violência, e em vez de cometê-la ou comentá-la, a escrita encontra na violência um meio de liberdade e de transgressão das finalidades da linguagem com maior eficiência, maior efeito de realidade. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 224-225).

Em busca dessa maior eficiência e efeito de realidade citadas, a liberdade da escrita põe a violência nas grades da palavra. Nelas, o corpo indócil à lei constrói o conflito e aciona a narrativa. Está aberto a diversas possibilidades de atuação criminosa. De uma violência calada, sorrateira e não física é também feito o conto de Tércia Montenegro. Em “O mestre” (VJ), a disparidade entre gêneros diferencia o tratamento para com o corpo debilitado do protagonista: “Os colegas, seus rivais em debates acalorados nas aulas de criminologia, aproveitam agora para lhe jogar moedas. Ele não via aqueles olhares vingativos [...] As alunas eram mais piedosas: vez em quando uma lhe trazia sanduíches ou roupas velhas.” (MONTENEGRO, 1998, p. 43-44).

O masculino tende a sumir em gestos de solidariedade e comunhão, como neste caso e no do pai de “Carnaval de antigamente” (VJ). Enquanto a mãe prepara as crianças, a casa e o corpo, “E ela, de lenço no cabelo, precipita-se, fecha a janela.” (MONTENEGRO, 1998, p.48), o homem espera inerte a atitude alheia. No conto, o corpo masculino denuncia sua passividade quase constitutiva: “... Era um inferno. O samba a irritativa – todas aquelas pessoas afoitas, alucinadas. E aquele marido preguiçoso, que só sabia mastigar palitos e lambeu cigarros.” (MONTENEGRO, 1998, p.48). Seu posterior sumiço é concomitante ao sumiço da filha Jade nos braços de um pierrot que passa à porta. O esposo retorna ao conto, a filha já desaparecida, para cobrar alguma resolução da mulher. Se sairiam ou não para atravessar o bloco seria uma vontade dela. No entanto, a companheira já não existia por completo. Faltava-lhe a filha, um pedaço de si mesma: “-Querida, você deixou o lenço do cabelo cair no chão.” (MONTENEGRO, 1998, p.50).

Outrora, cabe por vezes à mulher assumir a violência do masculino também como uma defesa ou como uma obrigação imposta de outra espécie. O corpo performa o que lhe é supostamente oposto e ganha força, ainda que na memória. É o caso de D. Mozarina, a inspetora aposentada do conto “A inspetora” (VJ). A corporeidade obesa da personagem, no presente da enunciação, choca-se com a do passado em que suas vestes denunciavam alguma hibridez: “Naquela época, não era gorda. O uniforme lhe caía grossa pelos quadris, embora a costura tivesse algo de masculino.” (MONTENEGRO, 1998, p. 61). No conto, as máscaras agora lhe caem aos pés, obrigando-lhe a se mostrar como é entre as linhas do texto, como ao espelho.

O corpo masculino é também o corpo que “não aguenta mais” (LAPOUJADE, 2002) nos contos. Após, tanto fazer sofrer e calar, confessa suas dores mais profundas. Sempre em busca de um equilíbrio possível, Tércia Montenegro caminha pelas polarizações, mesclando-as, apresentado suas contraposições e paradoxos e balanceando o corpo da escrita. Assim, a autora faz do homem narrador de “Uma história secreta” (RTCA) um corpo lacrimoso, marginal, líquido em seu corpo e perdido em seu olhar... Feminino? Não, humano! Sua história é “secreta” talvez porque se esconda por trás de todas as narrativas não ditas do masculino. Agora, não mais: o esconderijo é rompido. Ao lado dele, a esposa, de óculos escuros, vê o dia passar num parque. Ele elucubra a história do casal, desmascarando as aparências: “Às vezes penso que deveríamos ter tido outra criança, essa presença de cheiros mornos e bochechas de maçã – algo que poderia nos distrair em muitas noites mudas [...]” (MONTENEGRO, 2005, p. 26-27).

A rotina dos cônjuges é atravessada por uma memória singular, a de um filho perdido. A morte do filho da personagem, de quem o protagonista-narrador não é pai, é uma nódoa na relação entre as personagens, especialmente na do marido, que fala de si a partir de um ponto de vista de extremo fracasso: “Mas agora, Ismália, que não fiz o meu papel de homem, e que tu fizesse as vezes de mãe incompleta, não temos mais tempo de pensar em filhos.” (MONTENEGRO, 2005, p. 27). Da vida que poderia ter sido, agora sobra apenas possibilidades no corpo que sonha. No entanto, a dura vigilância dos padrões externos e principalmente internos decaem sobre as estruturas de gêneros. A virilidade é o maior muro: cada ação sua é um tijolo a menos na construção da “contrassexualidade” de Preciado (2014).

Nesse desejo, a reprodução ou “a missão infalível de leis que regem o mundo: acrescentar outra geração às que já se ultrapassam” (MONTENEGRO, 2005, p.27), como fala o narrador no conto, é o motor do sistema de divisão dos corpos, culminando no fato de que, sistematicamente, “Os homens e mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e de reprodução que autoriza a sujeição das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de reprodução.” (PRECIADO, 2014, p.26).

Por sua vez, Cristine Bard, em seu capítulo em *História da Virilidade*, parte das reflexões de Virginia Woolf no ensaio “Um teto todo seu” a respeito da relação especular das mulheres para com os homens. A historiadora atualiza essa discussão, trazendo o cenário mais atual das discussões de gênero em que a ideia de masculinidade é revista pelo feminismo:

O espelho, então, faz retornar aos homens uma imagem difícil de aceitar da – sua – virilidade; mortífera, belicista, criminosa, mutiladora... Para as feministas, a virilidade coincide agora com um comportamento sexista; ela expressa a dominação masculina. No final do século XX, uma outra maneira de ver o gênero – que se torna o conceito central do pensamento feminista – aparece: dissociando mais fortemente do que no passado o sexo e o gênero, assim como o sexo e a sexualidade, um outro olhar se torna possível sobre a virilidade [...] (BARD, 2013, p.117).

Nas palavras da teórica, percebe-se a grande crise física e emocional das personagens do conto: não suportar a revisão dos paradigmas que lhes foram impostos e não ser acolhidos nas suas falências. Os óculos escuros da esposa são o reflexo borrado do narrador revelando que a história de ambos é marcada pela sensação de periferia e de transgressividade de seus corpos. Condenado a ser sempre filho, a personagem narradora guarda nas dobras do seu corpo o interdito. Na sua infância, não pode subir no “labirinto – um brinquedo que era feito uma marquise prolongada de canos que formavam quadrados e retângulos de tamanhos diversos” (MONTENEGRO, 2005, p. 22-23). É pesado demais, um fardo, um risco ao corpo social: “como minha mãe me impediu de subir ali, contentei-me com a gangorra, quando conseguia encontrar alguém próximo do meu peso.” (MONTENEGRO, 2005, p. 23). Talvez fosse a mãe a única companhia, a mãe que Ismália, não consegue ser, também a que ele mesmo jamais será.

Ismália é a mulher sedutora ainda quase menina, na escola. É dela a insinuação de nudez entre os dois, já na faculdade. Ela é o sonho erótico preferido. Ele é o gordo e virgem, o estudioso sem maiores atrativos, que não saberá nunca se equilibrar em suas pulsões de vida: “Pois, foi neste parque, Ismália, que nunca aprendi a andar de bicicleta. Lamento as pernas ágeis que não tive, mas a essa altura da vida só me resta o hábito, que se ruma dia a dia como um novelo indigesto”. (MONTENEGRO, 2005, p. 29). Fica o lamento, a memória e um amor com todas as suas fissuras e danos. A personagem não é homem, não é pai, não é mulher, não é mãe, é um corpo e essa não é uma exceção nas narrativas de Tércia Montenegro.

6.4 A maternidade em questão

De dentro de uma mulher, como nestes contos, nasce o corpo de outras mulheres e homens. Nasce um pai, um avô, um irmão, uma tia... Mas, quando nasce uma mãe, morre uma mulher? Se sim, saibamos: “Matando-se, revela-se o vazio da feminilidade: castrada demais ou

fálica demais, a mulher deve morrer, acabando com o enigma de sua imaginária incompletude ou completude.” (BRANDÃO, 1995, p.70). Tércia afirma a questão em forma de pergunta: dar vida é o mesmo que viver? Como a maternidade é encenada nos contos? As personagens mães aceitam seu filhos, num ato herdeiro de um imaginário cultural dos afetos ou reprovam tal padrão? Birman, de sua parte, sugere algumas respostas:

O que caracteriza a figura da mulher seria, então, o dom para a maternidade, que definiria sua finalidade biológica e delinearía, pois, suas modalidades de inserção no campo social. Isso porque as faculdades morais femininas estariam efetivamente definidas por suas potencialidade naturais. Se esse atributo da mulher sempre foi reconhecido de bom grado e sempre foi a fonte maior de seu poder no imaginário coletivo, na modernidade tornou-se o caminho preferencial pelo qual se procurou também limitar o anseio das mulheres por outros poderes e lugares no espaço social. (BIRMAN, 2016, p.55)

A concepção, o nascimento e o cuidado do filho, assim, são polarizados com os atuais poderes femininos. Eles são centrais nos contos, interrogando o dever feminino diante da ideia da maternidade cuja realização “seria algo de ordem estritamente instintiva” (BIRMAN, 2016, p.55) mas que perde seu caráter tácito na contemporaneidade. Tércia Montenegro dissecou o início biológico e social dos corpos ou o “cogito” nas palavras de Butler (2016, p.29) para quem o ato de fazer nascer assume e/ou se apropria dos gêneros dos novos indivíduos. As mulheres (e homens) dos contos carregam suas mães: negam-nas, aceitam-nas, reverberam-nas, mas primordialmente pensam e fazem pensar os papéis construídos ao redor deste signo familiar.

“As estrelas” (RTCA) é conto narrado por uma mãe sobre a jornada de vida, mistério e tragédias de sua existência. A narradora é uma dupla transgressão feminina e materna: esconde a gravidez de sua mãe e nega em si mesma o paradigma amoroso da maternidade. Não dá a luz sozinha, procura uma parteira que lhe dá nos braços uma escuridão íntima e condenação: “Mesmo logo quando me livre das dores na expulsão de carne e sangue, que parteira foi me estendendo a criança, eu me afastei. Não queria aquele filho. Mas acabei levando-o para casa, ainda assim. E mesmo com a sensação de nojo e rejeito, dei o seio para ele [...]” (MONTENEGRO, 2005, p. 80).

Com os meses, a repugnância é abrandada e, posteriormente, será revivida principalmente quando da presença do forasteiro, pai da criança. A fim de ter o corpo em êxtase, ela caça o filho e o tranca num cômodo que serve de sanitário. Sobre seus atos e seus sentimentos, a narradora personagem confessa a um interlocutor ficcional, que quase não sente nenhum dos tipos de amor, apesar do desejo carnal. Na fala a seguir, ela conversa sobre si, mas também constrói uma teoria prévia acerca da maternidade na obra de Tércia Montenegro: “Agora o senhor vai sabendo que amor de mãe não é tudo a mesma coisa. Às vezes, até nem

existe amor algum, mas repugnância e crueza [...] Houve só uma única oportunidade de amor, eu acho, e talvez nem tenha chegado a tanto sentimento; foi apenas a chance da perda [...]” (MONTENEGRO, 2005, p.81).

Aos nove anos, porém, o filho da narradora adoece, situação que a obriga a furar o bloqueio do isolamento e o apresentar oficialmente ao pai. Será um curandeiro quem se interporá entre os fragmentos da família, salvando o menino da falência total sem tirá-lo da apatia e do esconderijo. Amadurecendo, o corpo da criança lhe é “tão parecido com o pai no passado do encontro entre os coqueiros. Meu filho era já um homem, e aquilo me dava raiva, como uma sentença de perda, de velhice e ruína.” (MONTENEGRO, 2005, p. 83). O tempo faz reforçar o ódio, uma resposta contundente aos desejos e reprovações. A mãe outra vez afirma o desprezo e nega o afeto paradigmático para com sua prole: “Eu desconhecía o que fosse amor por aquela criatura, estou certa disso, senhor”. (MONTENEGRO, 2005, p. 83).

José, o menino, foge, libertando-se e, ao mesmo tempo, reforçando-se enquanto “o filho ingrato, o filho que nunca amei.” (p. 84). A narração do conto, descobrimos, dá-se para um homem que desenterra uma estrela marinha sob a entrada da casa. Ela é a prova do tratamento místico que havia curado a criança anos atrás. Ao contar ao menino sobre a mandinga, a mãe o amaldiçoa. A narradora de “As estrelas” (RTCA) irrompe as interdições e provoca a revolta do companheiro e do próprio filho. Para o leitor, ressoa a fala da mulher que se desloca da ideia de identidade: “Dizem que amor de mãe não falha, mas o senhor veja que para tudo não existe regra fixa.” (MONTENEGRO, 2005, p.79). São negadas desse modo as adjetivações de docilidade e negação em prol do outro que suplantam a categoria *mãe*.

Como esta, a mãe, em Tércia Montenegro, não abre mão plenamente de si própria em nome de uma maternidade. Entretanto, como os demais personagens da autora, nunca há liberdade plena. Seu corpo está sobreposto aos desejos sociais, mas os confirma no momento em que não deixa de se conflitar com eles. Os paradigmas maternos atingem de diferentes modos as construções dos femininos nos contos, principalmente porque, segundo atesta Perrot: “A maternidade é o grande caso das mulheres [...] é uma fonte de identidade, o fundamento da diferença reconhecida, mesmo quando não é vivida. [...] A maternidade é um momento e um estado. Muito além do nascimento, pois dura toda a vida de uma mulher.” (2007, p.68-69).

Tal perpetuação identitária do estado materno é transgredida, nas narrativas em análise, tanto pelas próprias mães como pelas pessoas ao seu redor. No conto “Cara de cão”, publicado na revista *Arte e Letra: Estórias – Edição T*, o narrador rememora suas desventuras familiares, opondo sua própria mãe de quem fugira e a mãe prestes a morrer do amigo Ric. Em sua história, as cenas de controle abusivo materno se avolumam envolvendo sempre o caráter

ambivalente do desejo sexual. A mãe do narrador exige lhe dar “banhos de bebê” (MONTENEGRO, 2013c, p. 72), muito embora ele já seja bastante crescido. A mãe com sua *cara de cão* sofre algum embargo libertário do filho, mas compensa na filha mais nova seus vazios. Na relação entre as duas, o feminino é uma questão central. A mãe se propõe a ser uma mestra da garota com *sessões de estudo erótico* e de fotografia. O corpo é alvo de uma pedagogia sexual que, se é lida como mecanismo de (auto)conhecimento pela mãe, é compreendida como novo dispositivo de controle materno no ponto de vista do filho.

Junto às revistas pornográficas, exercícios como o de “colocar um preservativo numa banana, usando para isso apenas a boca” (MONTENEGRO, 2013c, p.73) e a cera quente deixando “muitas áreas do corpo vermelhas como se tivessem sido lixadas” (p.73) desembocam na sessão de fotos dentro do banheiro cuidadosamente preparado. A mãe se mimetize na filha, por meio da linguagem corporal e verbal:

Minha irmã repetiu o que devem ter sido as palavras exatas da mãe: disse que eram um exercício de sensualidade, algo que toda mulher deseja fazer – e tínhamos uma educação *moderna* a ponto de proporcionar aquilo. Lena recitou sua resposta de um jeito tão automático e monótono que percebi que estava salva. Era inocente ou estúpida o bastante para manter a sanidade diante do episódio – e embora participasse do que a mãe quisesse, como um marionete que se guarda no bolso, ela não era minimamente afetada. (MONTENEGRO, 2013c, p.74)

Uma cegueira provocada pela lei materna-feminina parece dominar as relações entre filho-mãe, filha-mãe e filho-filha. Equivocada ou não, a cegueira impera e deixa marcas até quando parece não afetar. Essa mãe segue um outro perfil de Tércia, o da mulher cuja maternidade se torna uma obsessão, uma transferência de vazios que chega ao doentio como em “Carceragem” (OTES) quando a mãe mantém em cárcere privado as duas filhas gêmeas. Sobre esse aspecto doméstico que se converte em patológico e criminoso, o ensaio de Suzana Yolanda Cánovas sobre os contos de Murilo Rubião aborda uma semelhança entre os dois contistas, apesar das diferenças de estilos entre as duas escritas: “Na obra de Murilo Rubião, a casa, que também é um símbolo ligado ao feminino, assume as mais inusitadas feições, porém ela não é quase nunca um lar, mas um espaço ameaçador.” (CÁNOVAS, 2013, p.101).

No conto “Os desejos” (RTCA), filho e pai também não se enxergam, sob o mesmo teto. Diante da morte da mãe/esposa, o que sobra é distância entre as personagens, quebrada rapidamente durante o conto à ocasião de uma carta da mãe morta descoberta pelo pai, já idoso. O reencontro na casa se dá como um ápice, ao fim do conto, e é precedido pela lembrança da trajetória da família. No caminho, a gravidez e a morte da mulher caminham juntas, intercalando-se. Os sintomas surgiram no seu corpo ainda durante a gestação, fazendo da esposa ora “uma jovem mãe, perfeita com saúde bastante para cuidar da criança e supervisionar a casa”

(MONTENEGRO, 2005, p.56), ora, uma doente terminal em seus momentos de crise.

A morte da esposa e sua similaridade física com o filho sobrevivente fazem com que o homem mande a criança a diversas casas de parentes em cidades vizinhas até que o isolamento completo se dê com o menino já tornado homem. Casmurro, o pai divide a fala na construção da narrativa de modo alternado com o filho. A linguagem do conto faz o leitor ouvir a um e a outro. Neste trecho, lemos que a fixação “a maior talvez, é lembrar o máximo possível de detalhes da mulher que foi minha mãe.” (MONTENEGRO, 2005, p.58), diz o jovem.

Também do órfão se sabe que sua transferência de emprego para a cidade do pai tem como real objetivo buscar fragmentos maternos. Mas, assim como rejeita o desejo de visitar o quarto onde viveu seis anos ao lado da mulher de sua vida, rejeita a carta dela que o pai, enfermo terminal na cama, entrega-lhe. Tudo, assim, segue interrompido. Sem elos, há somente fantasmas da mãe, do pai e do filho. As pulsões afetivas são expressas por simbologias, “não só as pertencentes à mãe, mas também as que caracterizam a dependência do corpo da criança (de qualquer sexo) em relação à mãe. Em outras palavras, “o corpo materno” designa uma relação de continuidade [...]” (BUTLER, 2016, p. 146).

Pai e filho do conto seguem a desejar a presença da mulher, vetada há décadas. Como uma oferenda à vida, a morte dela deu existência ao filho, num processo oposto ao do conto anterior, “Uma história secreta” (RTCA) em que a família sobrevive sem a criança. Aqui, sem a figura materna, tudo desmorona, deixando aos homens uma incomunicabilidade histórica, nascida da esteriotipização que o teórico aponta aqui:

Pelos seus traços, definidos sempre pelas virtualidades do seu organismo, a figura da mulher estaria, pois, mais próxima do polo da **natureza** [grifo do autor], enquanto a do homem, pela mesma razão, se aproximaria do polo da **civilização** [grifo do autor]. Enfim, entre os polos do sentimento e da razão, ou então entre natureza e civilização, esboçou-se, no imaginário coletivo, a cartografia moral da diferença sexual, que seria sempre a consequência direta da natureza biológica diferenciada entre o ser do homem e o da mulher. (BIRMAN, 2016, p.56)

O binarismo entre o aspecto natural e o civilizatório acima descrito por Birman é marcado nas narrativas em mais de uma vertente. Em outro conto de Tércia, a natureza, polo que seria representado pelo materno, chega ao misticismo. O insólito assoma o conto por meio da música em “A rosa da canção” (RTCA). A história é sobre a interrupção sonífera do cantar de uma mãe na vida do filho: “Nas vezes em que a mãe não cantava, ele conseguia dormir um sono calmo, limpo de tragédias. Logo o filho associou a canção aos pesadelos e pediu à mãe que não cantasse mais, poupasse-o daquela angústia.” (MONTENEGRO, 2005, p. 86).

Santiago, o filho, trinca os dentes, procura fechar os sentidos, sucumbe às tecnologias, mas nem os protetores auriculares dão conta deste elã. Ele é maior, posto que “a

música parecia nascer de dentro, como numa transposição. De dentro da mãe para dentro do filho: o som repercutia em ondas espiraladas e quentes.” (MONTENEGRO, 2005, p. 88). Castello Branco reflete sobre a relação entre a questão de gênero e a musicalidade quando fala: “A música, no seu fluir semelhante ao da água, é essa louca perversão dos signos, é tudo aquilo que flutua e não se fixa, aquilo que escapa à lógica viril, amante das certezas, do falo e da fala, da simetria do significante e do significado, do masculino e do feminino.” (CASTELLO BRANCO, 1989, p.35).

Assim como para a teórica, os líquidos e suas místicas se metaforizam na música e na fissura entre os gêneros no conto. Tal perversão entre sentidos se perpetua pela vida das personagens, quebrando-lhes a ideia do *real*. Somente o fim do corpo será capaz de cessar a maldição. A mãe morrerá pelas mãos do filho, mantendo o jovem numa nova prisão. Ele passa a ter uma vida carcerária, atualizando a percepção maternal histórica de que “A mediação insubstituível da maternidade tornaria, então, possível a reprodução do social. Daí poder-se afirmar que existia efetivamente uma governabilidade do espaço doméstico.” (BIRMAN, 2016, p.58). Entretanto, a casa nova não é um lar. O silêncio agora lhe perturba na forma de pesadelos.

Os contos de Tércia Montenegro mostram o lado plural do feminino, nele incluindo a eterna querela com a questão materna. Nas narrativas, o silêncio daquelas que apenas dizem “sim” é trocado pelas mulheres que, do contrário, negam a obrigatoriedade para sua construção de ser mulher e se afirmam: “Aí se coloca a mulher, essa estranha que se presta à fala sedutora da cultura patriarcal e aí se constrói seu silêncio, no mutismo necessário para as elaborações dos castelos do imaginário. E há quem goze com isso.” (BRANDÃO, 1995, p.93).

O conto que dá título a um livro da autora é um grito pela perspectiva de alteridade frente à identidade. “O resto de teu corpo no aquário” (RTCA) traz uma mãe e uma filha cujos corpos fracassam diante do padrão e anunciam novos e marcantes perfis sociais. Narrado em primeira pessoa, o conto é a confissão de uma mãe fragmentada. Seu corpo gerou uma filha, Clara, que o tempo mostrou ser incompleta, segundo a própria. A menina, a partir dos seis anos, desenvolve sintomas de invalidez física e psicológica e passa a morar inerte numa cadeira de rodas, sofrendo ataques convulsivos.

Espécie de literata-jornalista, a jovem mãe resenha livros para o jornal da cidade onde conheceu o pai de Clara, um dos diretores da empresa. O homem a abandona ainda durante a gravidez e sequer conhece a deficiência da filha ou as dores da mulher que engravidou e agora cuida solitária da menina doente. O conto é fala da “escrava de uma criança. Alguém que já não se importava com vaidades. Uma jovem que não pensava em beleza, ao olhar-se no espelho; apenas reconhecia os cabelos loiros, as sobrancelhas finas – tudo igual à filha, o seu autorretrato

de invalidez” (MONTENEGRO, 2005, p. 66). As duas existem por meio das imagens do inconsciente e dos espelhos ao redor de ambas:

Minha primeira visão foi esta: algo manchado, boiando sem rosto dentro de mim e passando para o vídeo como um desenho infantil. Então o médico desfiou as palavras como quem puxa a linha solta de um bordado, e pensei que a vida era mesmo um tecido pronto, do tamanho exato, não restando mais nada, a não ser combinar cores e linhas em certos traços. Ainda podia decidir outro destino – era o que me diziam. Mas eu achava que seria tudo igual, no fundo: a existência de Clara já acontecera. (MONTENEGRO, 2005, p. 63-64)

A maternidade aí não é uma alegria ou uma saída, mas um fardo irrevogável. A mente, ponte direta com a materialidade, não permite cisões. Dar a luz, para a narradora, é consequência inevitável da situação de gravidez. Ainda neste momento, antes de reconhecer qualquer imperfeição da filha, a narradora mostra sua descontinuidade para com os hábitos costumeiramente associados ao materno. A fotografia de seu feto lhe dá um borrado sem face que soa mais como um desenho infantil em sua pior conotação: a da imperfeição e da feiura. O corpo infantil não lhe parece ao menos humano, é a sugestão de uma existência pouco ou nada reconhecível. Será desde então a figura incógnita de pontos azuis, a cor da morte em Tércia e o eterno estágio do espelho lacaniano, “a aventura original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete, e se concebe como outro que não ele mesmo – dimensão essencial do humano, que estrutura toda a sua vida de fantasia.” (LACAN, 1986, p.96).

A imperfeição se mantém escondida: “Afastei de leve os panos, para ver as feições da criança. Não era nada grotesca, nada monstruosa, nada do que viria a ser. [...] Parecia tão perfeita, por fora – e seria assim enquanto fosse um bebê.” (MONTENEGRO, 2005, p. 65). Entretanto, os anos mostram que a menina estaria longe da normalidade, tornando-se uma “estranha boneca viva, com seus esgares e contorções.” Aqui o perfil de mãe dribla “a instituição compulsória da maternidade” (BUTLER, 2016, p. 163). Entretanto, prisioneira de um corpo assustadoramente sensível e destrutivo, a mãe do conto não tem liberdade. Seu corpo está vetado a si mesmo e tem como condição irrestrita a umbicalidade com uma doente.

De volta à casa, depois de uma nova estada no hospital, não há intimidade: “Eu era uma criança explorando um porão misterioso e indevassado.” (MONTENEGRO, 2005, p. 65). Com o tempo, o porão torna-se menos obscuro e redecorado pela mulher que despensa a empregada e faz da solidão um encontro consigo e com o desejo, outrora morto. A companhia de um velho amigo num motel traz a consciência da finitude. A mulher que está, erotizada, sobre a cama não dura. Logo, tudo voltará ao normal: a perturbação caótica com a monstruosidade de Clara. É afirmado o veto enquanto “efeito ou consequência de um sistema

de sexualidade em que se exige do corpo feminino que ele assuma a maternidade como essência do seu eu e lei de seu desejo.” (BUTLER, 2016, p. 162).

Entre os novos gritos e ataques da menina, a mãe sussurra ao leitor as vozes que dialogam com ela. Elas sugerem que a mãe mantenha a criança internada, o que, curiosamente, ela não faz, mantendo-se novamente presa ao corpo desforme. Tais vozes, para Birman (2016), instauram o biopoder foucaultiano, cujas dimensões fundamentais seriam a reprodução da espécie e a constituição de uma medicina feminina centrada no parto. Ele diz:

Dessa forma, oferecer para a figura da mulher o poder de governabilidade no espaço privado – a administração da família e dos costumes -, implicava então inseri-la de maneira precisa nos processos de medicalização configurados pelo biopoder. Com isso tudo, o corpo da mulher foi devidamente medicalizado junto com o da criança, assim como a totalidade da existência familiar foi catalisada pelo recente discurso da medicina social, da higiene e da saúde pública. (BIRMAN, 2016, p.63)

Essa medicalização social faz do corpo filial uma obrigação à mulher que o pariu, uma vocação ou karma inegável para a mãe instituída. Não é possível deixar de exercer a *função* materna. No rosto, as marcas daquela obrigação numa fúria leonina diante da enfermeira com aquele “seu timbre suave, enquanto me entregava o novo remédio e recomendava cautela. Eu quase a agredia: não precisa dizer para uma mãe ter cuidado.” (MONTENEGRO, 2005, p. 65). A personagem mostra-se, assim, ainda presa às estruturas de sexo/gênero que relegam a ela o dever de cuidadora e autorizam o homem a fugir sem maiores satisfações durante a gravidez.

Tal relação de submissão à lei, ainda que com a clara transgressão de muitos dos valores culturalmente esperados pelo feminino, especialmente em relação ao ato materno, é discutida por Butler para quem “O corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado “natural”, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais.” (2016, p. 164). Pôr em cheque a maternidade não instaura um retorno – o próprio passado da personagem é igualmente limitante e legislado – mas um recomeço. Pela literatura, o corpo dessa mulher ganha sobrevida porque imerso na sinceridade de suas perdas, de seus não e de seus medos. Sua força reside na palavra-imagem, só por ela o azul transcende a aquarela:

Na tela de ultra-sonografia, o borrão azul significava uma vida. Um pouco de carne vibrante, em formação. Um universo de cegueira – o feto flutua nos limites da membrana, move-se pela tontura de águas, submerso no líquido amniótico. Foi quando vi o peixe-monstro dentro de um aquário. Alguma coisa devia ter ficado dentro de mim, algo não tinha seguido em frente, para que Clara não nascesse perfeita. Olhava meu corpo, imaginando que um resquício ainda estaria lá: a flama necessária para que a menina falasse, refletisse, andasse – a poção mágica retida no fundo do aquário. (MONTENEGRO, 2005, p.68)

O universo de cegueira, tão próprio à temática de Tércia Montenegro é um espanto para as cores e sensações que o visível lhe provoca. No trecho, sua narradora vê o corpo em formação dentro de si e, num salto temporal para o presente narrativo, vê seu ventre. Nele a personagem dolorosamente imagina existir um resquício, um fragmento, uma derreia fagulha que impediu a perfeição da luz em Clara. Cuidar do “peixe-monstro dentro de um aquário” (MONTENEGRO, 2005, p. 68), uma das imagens verbais mais fortes da literatura da escritora, é um golpe espantoso para a mãe e para o leitor do conto. Ambos estão presos àquele quadro familiar e perverso, seduzidos pelo dever de uma prisão que suplanta a lógica, pois está no claro.

Talvez Tércia queira dizer que as condições biológicas são por vezes indelévels, no entanto não são a única opção para o corpo que certamente não se libertará de todo. Ele pode não aceitar passivamente as penas e obstáculos que uma obrigação social, como a maternidade com todas as suas significações performáticas, quer anunciar. Uma lei parece se interpor diante dos corpos das duas mulheres do conto, ligadas pelo silêncio e pela transgressão. O conto descobre o múltiplo dentro do uno, a escrita como janela para o infinito particular e a ruptura. A escritora destrói unindo, tendo a palavra como trincheira, como teoriza Butler:

O texto literário como máquina de guerra é, em cada caso, dirigido contra a divisão hierárquica de gênero, a cisão entre o universal e o particular, em nome da recuperação da unidade anterior e essencial desses termos. Universalizar o ponto de vista das mulheres representa, simultaneamente, destruir a categoria das mulheres e estabelecer a possibilidade de um novo humanismo. Assim, a destruição sempre é restauração – isto é, a destruição de um conjunto de categorias que introduz divisões artificiais numa ontologia de outro modo unificada. (BUTLER, 2016, p. 207)

Essa destruição das identidades de gêneros descrita por Butler se assemelha à batalha ficcional travada pela autora contra universalização. Em suas narrativas, Tércia Montenegro pluraliza a visão sobre os constructos sociais, mostrando concordâncias e discrepâncias ao padrão tácito. Seus seres ficcionais funcionam dentro de “um sistema complexo de estruturas reguladoras que controlam a relação entre os corpos, os instrumentos, as máquinas, os usos e os usuários.” (PRECIADO, 2014, p.79).

Feminino e masculino se mesclam na significação literária, como aponta Castello Branco: “É só no entrecruzar desse duplo movimento – daquele que parte com aquele que fica, daquele que rompe com aquele que repele, daquele que é o outro com aquele que é o mesmo – que se pode vislumbrar essa especificidade feminina do discurso.” (1995, p. 71-72). A prosa de Tércia é, portanto, feminina porque é humana e tem consciência de que “uma marca que sabe bem que seu lugar não pode passar de um entre, de um entrelugar” (CASTELLO BRANCO, 1995, p.72). Assim, nas brechas e fronteiras de uma guerra, a palavra da mulher gera o infinito.

7 CORAÇÃO: PULSÕES DE MORTE E GESTOS DE ENCONTRO

“É uma coisa sem vida, mas ainda assim uma coisa. O que é concreto me apazigua.”
(Tércia Montenegro, *O resto de teu corpo no aquário*, p. 106).

7.1 Um cadáver no espelho

A morte, momento último do corpo, finalmente achará os caminhos para se mostrar nesta análise. No entanto, ela é sugerida desde o começo, por meio da fragmentação constante das personagens da ficção que pesquiso. Nos contos de Tércia Montenegro, o fim material da corporeidade pinça as personagens por seu ponto fraco e abrupto: o *coração*. Ele está prestes a fazer parar de forma fulminante e interromper o organismo. O corpo, assim, morre justamente no órgão culturalmente associado ao amor, encontrando, assim, a discussão erótica de nosso primeiro capítulo. As personagens de Tércia falecem nos seus afetos, memórias e imagens. No retrato de um morto sob o caixão, está, por exemplo, o corpo de Álvaro, defunto do conto “Um gesto raro” publicado na edição dezoito do jornal *Cândido* da Biblioteca Pública do Paraná.

Aqui quem narra é a filha crescida, levada ao funeral pela mãe que, por sua vez, é brigada com toda a família. Entre os diversos níveis de desconhecimento e indiferença para com os parentes, o morto, tio da menina, ocupa a posição máxima na ojeriza. Ele e mãe brigaram ainda antes que a narradora nascesse, mas que ela recupera: “os dois se trancaram num banheiro, ele aos gritos de que iria matá-la, ela sem se amedrontar em nenhum momento, querendo entregar uma faca para ele, gritando: “Mate agora! Mate!”” (MONTENEGRO, 2013b, *online*). Falta, assim, coragem ao homem, sobra esperteza na mulher: a luta pela vida mal começou.

Rebelde, Álvaro é o tio recordado também por meio das falas de outra personagem, tia Maura, a conciliadora. O “gênio da informática”, como é chamado, caçula entre os irmãos, não conseguia empregos por não querer acatar mandatos de chefes. A postura insurgente é, assim, a chave de leitura da narradora à cena da briga no banheiro, em que ninguém mata ninguém: “Em última instância, eu pensava se minha mãe não conhecia o temperamento de Álvaro o bastante para saber que ele reagiria exatamente da forma contrária que ela ordenasse. Nesse caso, entregar-lhe uma faca seria a melhor maneira de permanecer viva.” (MONTENEGRO, 2013b, *online*). A personagem clama a morte por saber que esse é um gesto de sobrevivência. Será assim com os sujeitos e instituições falidos neste nosso tempo?

Conectada intimamente com a alteridade, apesar de autossuficiente e apta a prescindir do convívio com o outro, a personagem de Tércia engana com a fala. Ela testa os limites do próprio corpo e do estrangeiro porque também a morte lhe é um falseamento, um salto maior e ainda mais seguro para a vida. A imaginação da narradora remonta os laços ao se ver recriando o assassinato fracassado no banheiro. Enquanto sua trajetória de vida está afastada da de toda a família, rememora-a em pleno funeral sublinhando o que Castello Branco confirma: "A memória, propiciadora da imortalidade, carrega consigo a marca da morte. Como o texto, esse brinquedo frágil entre o vivo e o morto. Ou o livro, esse recipiente de signos mortuários Ou a biblioteca, essa casa da morte que se constrói em nome da imortalidade". (1995, p. 135).

No imaginário da filha, estes corpos têm muitas faces possíveis: “às vezes era negro, às vezes oriental. Por muito tempo eu lhe emprestei a fisionomia de atores que faziam o papel de vilões. Nenhum deles tinha a aparência do tio Álvaro, que agora eu via, no retrato em cima do caixão.” (MONTENEGRO, 2013b, *online*). O homem de muitos rostos, dos sonhos da personagem, não tem rosto algum na imanência, apenas seu corpo se faz presente como mais uma afirmação decrépita. O caixão é, de tal modo, um signo da mãe da narradora e dela mesma:

O caixão estava fechado; somente o retrato identificava o morto, na capela quase vazia. Vagavam por ali dois serventes, arrumando cadeiras de plástico para a missa que iria acontecer. Minha mãe ficou paralisada, e eu imediatamente compreendi por quê: ela não lembrava como tio Álvaro e ela se assemelhavam. Na verdade, eu mesma identifiquei no retrato meus próprios olhos, sobrancelhas e lábios. Bastava retocar a imagem, acrescentando-lhe cabelos longos, para que tio Álvaro se transformasse em qualquer uma de nós.

Naquele instante, vimos chegarem outras pessoas — mais rostos familiares, não por serem próximos, mas por trazerem aquela idêntica expressão, os gestos, o modo de caminhar. Fui apresentada a alguns primos, achando todos meio ridículos, como se fossem caricaturas minhas. A fisionomia que eu enxergava no espelho de repente se repetia pelo mundo, em diversas formas levemente alteradas. Encontrei o meu nariz em pelo menos três mulheres, que não me cumprimentaram. Resolvi ficar quieta e o máximo possível escondida, para que o constrangimento passasse. Sentei-me numa cadeira, enquanto minha mãe tentava falar com toda aquela gente que a odiava. Ela ainda estava com o vaso de flores da mão, como se fosse entregá-lo, dizendo “Mate agora!”. Mas tio Álvaro já estava morto. (MONTENEGRO, 2013b, *online*)

A corporeidade mórbida, no trecho, não é uma falta, mas uma máquina de desejo e produção de vida. Na fotografia, as personagens se espelham à medida que se fragmentam e passam a entender seus raízes ancestrais. Acrescentado cabelos longos, signo feminino, a imagem do cadáver se tornaria espelho para sua irmã e sobrinha. Esse reflexo não somente as paralisa, como no primeiro parágrafo, mas movimenta outros corpos de mesma expressão no segundo parágrafo. Novos parentes adentram à cena, trazendo pedaços de corpos aparentemente identitários, como o nariz. A família constrange, em Tércia Montenegro e essa impossibilidade de autosustentação e solidão silencia ao mesmo tempo em que provoca a palavra, pois é conflito.

O retrato do tio sobre o caixão acentua a relação da fotografia com a morte, tema recorrente para os teóricos dessa modalidade artística, como Roland Barthes em seu *Câmara Clara*. O teórico confessa no livro seu desconhecimento a respeito do que os outros fazem de suas fotos, mas revela: quando vê a si "no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa." (BARTHES, 1984, p. 29). No excerto do conto, a narradora reconhece seus próprios olhos, sobrancelhas e lábios na imagem do falecido: "Bastava retocar a imagem, acrescentando-lhe cabelos longos, para que tio Álvaro se transformasse em qualquer uma de nós." (MONTENEGRO, 2013b, *online*). Assim, como Barthes que diz se encarar na sua foto, a personagem de Tércia vê a Morte como o *eidōs* ou essência do registro imagético.

A narrativa criada pela personagem se dá aos pedaços, como o corpo que tenta ver, mas que se mantém em estado de invisibilidade pelo caixão. Se o corpo interdito veta, também lhe configura um objeto instigante, pois, ainda segundo Barthes, agora em *O prazer do texto*: "O que eu aprecio, num relato, não é pois diretamente o seu conteúdo, nem mesmo sua estrutura, mas antes as esfoladuras que imponho ao belo envoltório" (BARTHES, 1987, p.18-19). Eis a fragmentação ainda que dentro da perfeição e plenitude, que só a morte dá ao corpo, que é texto e que é alvo da pulsão de olhar.

No morto, a menina, em última instância, vê a si mesma, lembrando um paralelo traçado por Foucault em seu *Corpo Utópico* no qual o filósofo recorda o léxico grego e a ausência de um termo para designar o que poderia ser uma unidade do corpo. Somente em Homero a palavra corpo aparece para designar o cadáver. De tal forma pela contação de sua história, despertada pela presença do tio em óbito, a personagem de Tércia Montenegro sabe de si e da família ao se ver na morte alheia, já que:

É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam (enfim, que ensinaram aos gregos e agora ensinam às crianças) que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar. Espelho e cadáver é que asseguram um espaço para a experiência profundamente e originalmente utópica do corpo; espelho e cadáver é que silenciam e serenizam, encerrando uma clausura – que, para nós, hoje é selada – esta grande cólera utópica que corrói e volatiliza nosso corpo a todo instante. Graças a eles, graças ao espelho e ao cadáver, é que nosso corpo não é pura e simples utopia. (FOUCAULT, 2013, p.15).

A clausura provocada pelo espelho e pelo cadáver, dita por Foucault, é no conto manifestada na similaridade difusa que os corpos dos parentes têm com o da narradora, a partir do corpo morto. Eles não configuram mais a pura e simples utopia, em termos foucaultianos, mas a heterotopia. Não há laços entretanto e, assim, à garota restam outras espécies de mortandade, em especial a solidão e o silêncio, enquanto segue descrevendo o cerimonial. Entre

os novos estranhos – que, da mesma forma, não compartilham parentescos corporais com ela – as lembranças sobre a história do tio são corporificadas, como o casamento do homem e o nascimento das suas gêmeas portadoras de Síndrome de Down. Uma delas, mais fragilizada, não resiste e morre. Permanece apenas uma, “uma garota grande e triste, com os olhos como fendas numa máscara. Andava pesadamente, segurando o braço da mãe. As duas sentaram-se na primeira fileira, sem falar com ninguém.” (MONTENEGRO, 2013b, *online*).

De seu canto, a narradora despreza os chamamentos da mãe para que se aproxime. A imagem do tio morto, prende-a, tal como a das parentas. A viúva inerte com a filha é dissecada: “A menina também ficava parada, com as duas tranças imóveis, caídas sobre os ombros. Imaginei em que hora sua mãe as fizera, puxando as mechas desde o alto da cabeça, os dedos costurando os fios em voltas unidas, um ritmo de serpente até o laço na ponta.” (MONTENEGRO, 2013b, *online*). Como um duplo, este novo par mãe-filha configurará um retorno ao fim da narrativa. Enquanto a rapidez da morte se materializa no corpo da viúva entrando e saindo da capela furiosa, a narradora como que se deixa morrer diante da imagem.

Nos resquícios do funeral ficam apenas as duas primas, por fim, configurando dois reflexos físicos e comportamentais entre as perdas ao redor. A perseguição do Outro pelo Eu tem a morte como plano de fundo na narrativa, mas tem como foco a busca da pulsão de vida, como garante Otto Rank ao dizer:

O Narciso encontra-se numa situação equívoca defronte do seu próprio Eu. Ele ama-se, mas sente uma revolta contra este amor exclusivo. Esta revolta manifesta-se sob duas formas, em primeiro com medo e desgosto do próprio reflexo o vemos no herói fictício do romance que lê Dorian Gray e na maior parte dos heróis de Jean-Paul; depois, pela perda da sombra ou da imagem. Mas neste caso, como o mostram os relatos de numerosas perseguições, o reflexo ou a imagem não se perdem completamente, mas, pelo contrário, estas imagens tornam-se mais fortes, mais pessoais, mais poderosas, o que prova precisamente o interesse exagerado pelo próprio Eu. Assim a contradição aparente explica-se quando se vê que a perda da sombra ou da imagem pode ser representada como uma perseguição, uma luta com esta sombra ou com esta imagem. (RANK, 2005, p.58).

Entendendo, assim, a situação de espelho como a fortificação narcísica, o retorno do sujeito ao próprio Eu, o teórico apresenta uma luta com a imagem ou com sua sombra que a perda de ambas representa, em instância mais profunda. O que a personagem do conto vê igualmente a olha, mas não tem rosto, desvia, foge, quebra o espelho e afeta como um dos muitos falecimentos que o conto descreve. Persiste a imagem, como diz Rank, embora ela pareça estar prestes a se perder ou já estar falecida: “O retrato de tio Álvaro ficou no chão, ao lado das flores. [...] não estava realmente querendo pegar a foto ou guardá-la. Andei até ela por uma simples curiosidade – mas logo me arrependi.” (MONTENEGRO, 2013b, *online*). A viúva,

por fim, tal como a mãe da narradora, destrói o defunto: agarra o porta-retrato; chuta o vaso de flores que a narradora levava, obrigado pela mãe, ao funeral; e mata o morto, finalmente.

No conto há uma tripla morte, portanto: a do corpo do tio – falecimento cuja razão não é informada; a dos laços; e a destruição das derradeiras memórias do homem, pelas mulheres. O motivo da fúria da esposa também é deixado em aberto. O corpo que lê precisa elucubrar sozinho as perdas que o texto traz, incluindo a de maiores relações de sentido entre os atos das personagens e seus históricos afetivos e familiares. A morte nos contos de Tércia Montenegro é, como nesse caso, mistério, suscita imaginação, percursos investigativo e regresso ao passado, à infância, sobretudo.

Compreendida como uma aporia, a morte, segundo o tratado antropológico *O homem e a morte* de Edgar Morin é desordem que alimenta a existência humana por nos diferenciar do estado de máquina. Na literatura de Tércia, o fim é significante da necessidade de reorganização permanente, potencializando a abertura de questões mais que as encerrando. O leitor tem nos enigmas da morte um conflito. Sobre isso, Morin conceitua:

O nó da complexidade biológica é o nó górdio entre destruição interna permanente e auto-poiesis, entre o vital e o mortal. Enquanto a “solução” simples da máquina consiste em retardar o curso vital da entropia através da alta fiabilidade dos seus constituintes, a “solução” complexa do vivente consiste em acentuar e ampliar a desordem para nela beber a renovação da sua ordem. A vida funciona com a desordem, tolerando-a, servindo-se dela e combatendo-a simultaneamente, numa relação ao mesmo tempo antagonista, concorrente e complementar. (MORIN, 1988, p.10)

Se para Morin, a vida instaura necessariamente a desordem levando conseqüentemente à sua antagonista, que lhe faz ao mesmo tempo concorrência e complementaridade. A morte, por sua, instaura no corpo que ainda vive a realidade vivificadora: a do caos. Olhando para o que parte, partiu ou partirá, os corpos encontram a palavra que o sustenta, a fragmentação e, não raro, o gozo. Eis o nó górdio, de que trata o teórico.

Segundo a tradição clássica, o trágico deve “proporcionar pela imitação o prazer advindo da pena e do temor” (ARISTÓTELES, 2005, p.33). Ele aparece, nos contos de Tércia Montenegro, nas violências, assassinatos e em outros atos cruéis que encerram o corpo numa dessubjetivação obrigatória pela sua redução à pura carne e osso. Outrossim, a tragédia pode também ser uma opção pessoal das personagens que eliminam seus corpos pelo afastamento social, pelo silêncio ou, mesmo, pelo suicídio.

Será a morte sempre uma falência? O corpo dá conta da mortificação? A morte terá mesmo final? Se sim, a perpetuabilidade do fim não corresponde, nesse sentido, à biotecnologização das práticas corporais que tentam dar ao homem a sonhada imortalidade ou a postergada sobrevida. Tércia não tensiona a morte em seus contos para construir “O corpo,

vestígio multimilenar da origem não técnica do homem. Corpo supranumerário ao qual o homem deve sua precaridade e que é importante tornar imune ao envelhecimento ou à morte, ao sofrimento ou à doença.” (LE BRETON, 2003, p.19-20).

Padecer, para a autora, é reconhecer a multiplicidade de sentir e ser e. Em nível narrativo, a morte deve constituir importante conflito dramático aos gestos e vozes dos seres de papel e tinta que se desenvolvem e padecem dentro dos livros de contos. Ela aparece com diversos disfarces para mostrar o seu rosto demasiado humano e fomentar potência de vida em seus leitores. Passemos agora a investigar as execuções de corpos de Tércia Montenegro.

7.2 Dos fins

Morrer, em Tércia, é uma questão de tempo, o tempo de avançar a leitura e descobrir o corpo que jaz, não raras vezes desfeito de seu organismo, ainda antes de começar a narrativa. Os corpos aparecem nos caixões ladeados pelos olhares e lamentos de seus entes possíveis. É o caso de mãe e filha do conto “A espera” (VJ). Nele, a narradora vela, a mãe, que falece ao saber do assassinato da filha. O luto é duplo e seguido, portanto. As flores marcam a beleza trágica dos destinos das personagens e sua imagem, outra vez, apresenta a materialidade da finitude, pelo corpo: “A irmã deitada entre flores amarelas; o rosto e a barriga emergindo das flores; as mãos cruzadas e o terço sobre a barriga... e as flores.” (MONTENEGRO, 1998, p. 23).

A narradora, em seguida, já hipotetiza o pós-morte do pai, que padece na prisão após se vingar da violência contra a filha e o seguido falecimento da esposa. O homem que matou o genro assassino, certamente “morreria na prisão. Estava certa disso. Amanheceria rígido e, com o protesto dos homens seminus, levariam seu corpo para fora da cela. Haveria uma disputa por suas roupas, seus objetos pessoais.” (MONTENEGRO, 1998, p.24). Prisão dentro da prisão, os corpos dos sujeitos não deixam de perecer com a finitude primeira e seguem a perder seus pedaços ou, muito pior, a tê-los arrancados. Em estado de cárcere, o corpo, nos contos da autora, segue muitas vezes aprisionado às violências da vida e a morte não o livra nem da existência, nem das mortes subsequentes à ela.

Em outros contos cujo espaço central é o sistema carcerário, Tércia Montenegro trabalha novamente a ideia das finitudes. Em “As detentas” (LF), a morte demarca os lugares construindo alas específicas para as presidiárias assassinas. Nas solitárias, “estão as homicidas que afogaram seus filhos, ou envenenaram os amantes.” (MONTENEGRO, 2001, p.53). Mas é no conto seguinte, em “Amortalhadas” (LF), que a ruína do corpo ganha centralidade dramática constituindo o conflito principal. O presídio reserva um lugar específico para os

que veem a falecer: uma vala aberta que recebe a visita constante de urubus. Os bichos abocanham os pedaços dos corpos, vulneráveis na escuridão profunda das mortalhas:

Dizem que preso não merece ser enterrado, quem já matou gente deve ser jogado mesmo é para o deus-dará, no sol exposto. Eu acho uma coisa muito triste, esse negócio de enterro – a tia botou luto pela mamãe durante uns dez anos, e lembro que a mãe parecia dormir, vestida de Santa Terezinha. Mas esses urubus, eu acho que são piores.

Fizeram uma vala nesse lado esquerdo, que não consigo ver – o guardinha disse que é grande e funda. Lá, são jogados os presos mortos, e é fácil saber quando, pois elas voltam logo, as aves, num bando só. O ruim é que são pretas, falei uma vez. Parece que botam luto, vão comendo, vão acabando, e com o pretume no corpo. O guardinha falou que elas vinham mesmo vestidas de morte. (MONTENEGRO, 2001, p. 55-56)

As aves, incorporadas como mensageira da morte no trecho, mostram uma liberdade macabra e lembram também de uma condição distante, a da inocência. Depois de relembrar a presença da morte em sua família e de ser impactada com a imagem tenebrosa pintada pelo guarda, a detenta indaga ao homem: “Daí perguntei se eles nunca enterraram um preso, unzinho, que não tivesse sido mau. Ele disse que até aconteceu, e foi uma desgraça, descobriram que a mulher era inocente e já estava mortinha antes de ser libertada.” (MONTENEGRO, 2001, p.56). Imaginando também a possibilidade irrealizável de ser inocentada, ela ouve do homem que, tal como no caso anterior, o corpo seria entregue à família. O desejo, então, volta a girar em torno da imagem da salvação.

O ideal de santa é a fantasia de morte da presa, seu fetiche salvador: “Cheguei bem perto dessa janela e pedi: me enterra de santa? Ele falou que era difícil, eu era uma presa. Mas eu estava corajosa e com medo daqueles urubus, e fiquei repetindo “sou inocente, inocente, inocente.”” (MONTENEGRO, 2001, p. 56). Eros e Tânatos se agrupam na cena: com o pedido, o carcereiro passa a olhá-la com libido ao que ela responde com asco. Nada espantoso a Castello Branco para quem: "Afinal, o erotismo é sempre este salto no escuro, o salto terrível e fascinante para além de si mesmo e, simultaneamente, o contato íntimo com essa presença materna, originária, que nos habita. É origem e fim, é vida e morte." (1983, p.84)

Para Bataille, a morte, como a ameaça cativa no corpo da personagem do conto, está relacionada com a intenção de continuidade dos seres, portanto, um abismo para nós enquanto humanos, fundamentalmente descontínuos. O erotismo aí se encontra íntimo de um fascínio pela possibilidade de encontro, complementação, plenitude... O ato prazeroso, efetivado ou não pela prática corporal, deseja o infinito, pois, nas palavras do autor:

Morto, o ser descontínuo não desaparece inteiramente, deixa um vestígio que pode mesmo ser infinitamente durável. Um esqueleto pode durar milhões de anos. No ápice, o ser sexuado é tentado, ou mesmo forçado a crer na imortalidade de um princípio descontínuo que existiria nele. Ele vê sua “alma”, sua descontinuidade, como sua

verdade profunda, abusada por uma sobrevivência do ser corporal, que, entretanto, se reduz, mesmo que esta seja imperfeita, à decomposição dos elementos que o formavam. (BATAILLE, 2013, p.122)

Invólucro do desejo, o corpo é a casca perecível cujo desmembramento instaura a vida. A morte da personagem, performada em vestes de santa, isto é, alma e de imortalidade, é múltipla transgressão. Presa, a detenta ousa ansiar não apenas a liberdade física, mas a espiritual tendo o corpo como passagem para o “infinitamente durável” dito pelo teórico. Ela visa à perfeita união consigo mesmo, à fusão com o sagrado. De forma que seu veto à condição de objeto sexual ao guarda parece se contradizer à ânsia que a mobiliza, mostrando certa incapacidade de imanência. Entretanto, deixa ainda mais clara sua insurgência quanto aos padrões de desumanização que seu gênero e sua condição carcerária lhe impingem.

A pulsão de vida, o desejo, guarda em si a violência, o impulso destrutivo. É assim, desde a tradição psicanalítica segundo a qual “O ser humano não é um ser manso, amável, no máximo capaz de defender-se se for atacado, mas é lícito atribuir à sua dotação pulsional uma boa dose de agressividade.” (FREUD, 1930, p. 108). Como um objeto para a satisfação do Eu, o Outro “não é apenas um possível auxiliar e objeto sexual, mas uma tentação para satisfazer nele a agressão, para usá-lo sexualmente sem seu consentimento, para despojá-lo de seu patrimônio, humilhá-lo, infligir-lhe dores, martirizá-lo e assassiná-lo.”, para Freud (1930, p. 108).

Em “Profundidade” (RTCA), também o impulso de vida se dramatiza de modo mais vil. Na busca pela plenitude do sujeito em que se insere a fonte das pulsões, desconsidera-se o outro como portador de subjetividade. A morte é o ápice da objetificação. Após um estupro com requintes de sufocamento e crueldade, a mulher do conto é morta pelos dois irmãos. Aí já não é mais bonita e, portanto, atraente, pois “Os olhos ficaram abertos num desvario, os lábios estavam descoloridos e havia uma breve mancha azul no nariz.” (MONTENEGRO, 2005, p. 75). A coloração decrepta ganha os corpos, os espaços e os tempos das personagens masculinas que, após lançarem o corpo no rio, também se perdem em suas afetividades. Morre, assim, a família, mas, de todos os sujeitos, morre sobretudo o feminino.

Brandão relaciona morte e gênero em corporificações diversas já que “A morte, como o feminino, é um lugar, uma posição, um furo, em torno do qual se propulsionam todos os saberes, coisa, lugar da produtividade dos significantes.” (2006, p.196). Em Tércia, a procissão de vivos rumo aos Fim continua a caminhar. Erguida no andor, a Morte, como na fantasia da personagem do conto carcerário, veste-se de santa e faz milagres macabros, reafirmando a teórica quando fala que “A morte, também, como o feminino, pode-se

corporificar em figuras que, se são sua própria negação, são também o lugar da possibilidade de sua dramatização.” (BRANDÃO, 2006, p.169).

No conto “Cafarnaum” (RTCA), vê-se estrangulada à beira do açude, Catarina: “O corpo, então, estava completamente nu, os lanhos vermelhos se destacando na pele tênue do peito – tórax reto, ainda uma criança.” (MONTENEGRO, 2005, p. 45). Responsável pelas investigações do crime, o delegado Valdenor acaba prendendo um louco da cidade, Oscar. Os corpos no conto são índices de morte e rastros de crime e funcionam como provas, mesmo na contestação do padre que “Tinha certeza de que o bobo não era o assassino; não era possível, estupro e morte, não podia ser. O delegado tentou explicar as circunstâncias: depois que descobriram o corpo, acharam, por trás de umas moitas, o bobo.” (MONTENEGRO, 2005, p.45). A morte está escondida, mas é reconhecida de uma forma ou de outra. Ao decorrer do conto, vemos que ela se apresentará por inteira, levando mais gentes consigo.

Contrariando os pedidos do padre de soltura ou de prisão no convento, o delegado mantém o louco Oscar sob custódia na delegacia. O homem sem juízo mas fundamentalmente sem posses – ao contrário de um dos fortes acusados de ter cometido a atrocidade, o filho de um coronel – termina o conto em estado de cadáver. O linchamento de Oscar é a imagem de mais um morto para a imaginação dolorosa do delegado Valdenor que vê “a consistência mole de carnes machucadas do homem. Um fio de sangue escorria do alto da cabeça, atravessando a várzea do olho esquerdo e passando pela boca aberta, de lábios ainda úmidos.” (MONTENEGRO, 2005, p.49).

O mistério e o fenecimento seguem irmanados em cada linha do conto que termina com Valdenor, de volta à casa. Ele encontra o corpo da companheira doente de quem se livra rapidamente da presença visual: os resquícios no urinol. A trajetória da personagem lembra o destino da família da primeira morta, Catarina, cuja morte já levava a mãe e levaria todos os demais parentes em descaminhos pela vida, abandonando a velha cidade. Numa cena batailliana, o delegado imagina Tomás, provável assassino da jovem, entumecido de prazer com o cadáver. Percebe, por fim, como “o desejo e a fúria – coisas que existiam desde o começo da humanidade” (MONTENEGRO, 2005, p.51) estavam tão próximos quanto o intervalo de tempo entre os dois crimes da região.

Já Ismália, a mulher de “Uma história secreta” (RTCA), já havia perdido seu filho antes do início do conto. Pelos olhos do pai fictício da criança, um não-pai, vemos rapidamente imagens da sua gravidez: os enjoos; a recuperação rápida do corpo esbelto após o parto; e os peitos ainda mais fartos. Vê-se também um sentimento de incômodo junto ao de fartura: “Bonita, apesar do ódio que sentias ao acordar com o choro da criança querendo mamar – muitas vezes

temi que sufocasses o menino, tão enraivecida acordavas, a camisola mostrando um seio, os cabelos desalinhados.” (MONTENEGRO, 2005, p. 22). Da raiva à dor e à culpa, a personagem feminina vê sua maternidade ser destruída de forma repentina por um *descuido* do falso pai.

Sim, há paternidade em Tércia e ela é também uma possibilidade bastante fortuita de bom êxito: “é preferível que continuemos cada qual com seus segredos, sendo que no íntimo conheço todos os teus passos, e sei justamente que se suspeitasse de mim na época em que o garoto morreu, porque um traumatismo craniano não é fácil de acontecer.” (MONTENEGRO, 2005, p.29). O responsável pelo menino, embora não se considere um pai não vê. Também Ismália não enxerga e constrói narrativas em que o companheiro é talvez um narrador da morte: “Mas imagine um menino de quatro anos que teima em subir na escada que leva ao sótão; está no sexto degrau, ou um pouco mais, quando se desequilibra e cai de ponta a cabeça – essa é a cena que mentalizo, porque, como te disse, não vi nada, [...]” (MONTENEGRO, 2005, p. 29).

De tal forma em “Rua Madagascar” (RTCA), desejo e morte igualam o par corpo e alma. A narradora é uma mãe que dá seus primeiros passos para sair do luto profundo. Vai em direção ao cemitério onde reencontra os restos da filha e do assassino da garota que era atriz:

O que eu não daria para que Elisa tivesse tido a alegria daquela estreia! Às vezes penso que tudo seria mais simples se fosse possível escolher, talvez nem tanto a reversão de um crime, que isso deve ser impossível para as leis do universo, mas a simples data em que ele ocorrerá. Um ajuste de tempo, e a morte pode vir após a felicidade das palmas, o sorriso dos espectadores, a palpitação do fôlego, o abraço do sucesso. Mas antes, é injusto demais – encontrar-se com um assassino em meio a planos e projetos encaminhados, negociar um tempo extra: olha, amanhã eu venho, me encontro com você aqui mesmo, terminamos esse crime, amanhã não importa, mas hoje eu ainda tenho de terminar o ensaio da peça, tenho de estreiar, encarnar esse papel... E o homem nada ouvindo, não lhe faz diferença; para ele a hora é esta, que a sua sede manda, seu impulso de sangue, seu desejo de força. (MONTENEGRO, 2005, p. 105)

Percebe-se aí que a espera é sempre póstuma, é impossível *negociar um tempo extra*. O assassino não aguarda o êxtase alheio, recobrando-o com seu próprio. Às dez da noite de uma sexta-feira, Elisa, a filha, vai em direção ao homem desejado num parque, "a hora é esta, que a sua sede manda, seu impulso de sangue, seu desejo de força", recria a mãe. Nos diários da adolescente, onde encontra os vestígios da paixão da filha, não serão inscritas as impressões do encontro. O corpo não volta para escrever sua tragédia já que “foi aqui, num bueiro apodrecido do parque principal, que minha filha morreu.” (MONTENEGRO, 2005, p. 108). No cemitério, a mãe vê o homem que tem chances de ser o criminoso.

O suposto assassino leva flores para o túmulo e quebra o talo de uma delas, antes de ofertá-las: “dobrado de tal jeito que a flor parecia uma cabeça caída, derreada sobre a haste. Senti um arrepio: era quase a posição em que minha filha foi fotografada. A foto da perícia

mostrava uma cena marrom de pele e lama, o corpo de lado, dentro do bueiro.” (MONTENEGRO, 2005, p. 106). A dor da mãe e o gesto doentio do assassino em reviver a cena causam horror e curiosidade na imagem da menina em estado de cadáver. A flor e a foto recordam a relação feita por Roland Barthes entre o registro fotográfico e a eternização do tempo capturada pelo corpo humano, de modo similar à morte. Para o autor,

[...] a Fotografia é indialética: é um teatro desnaturado onde a morte não pode “contemplar-se”, refletir-se e interiorizar-se; ou ainda: o teatro morto da Morte, a rejeição do Trágico; ela exclui qualquer purificação, qualquer *catharsis*. Eu adoraria perfeitamente uma Imagem, uma Pintura, uma Estátua, mas uma foto? Só posso coloca-la em um ritual (sobre minha mesa, em um álbum) se, de algum modo, evito olhá-la (ou evito que ela me olhe), decepcionando voluntariamente sua plenitude insuportável e, por minha própria desatenção, fazendo com que ela se situe dentro de um tipo completamente diferente de fetiches: os ícones, que, nas igrejas gregas, beijamos sem vê-los, no vidro gelado. (BARTHES, 1984, p.135)

A solidez do tempo, ressoada contundentemente na experiência fotográfica, conforme Barthes, é metáfora da morte em vida e de vida dentro da morte. É experiência que toca o corpo do Sagrado e seu derramamento por sobre as vidas que seguem a contemplar e desentender o mistério. Susan Sontag também discorre sobre esta que é “uma arte elegíaca, uma arte crepuscular” (2004, p. 26) na qual a luz do capturador lembra de que vamos morrer. Diz a filósofa: “Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia deste momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.” (SONTAG, 2004, p. 26).

Não à toa há tantos retratistas seja na fotografia, na arte da palavra ou em demais artes visuais no livro *O tempo em estado sólido* de Tércia Montenegro. A arte, como garantem os teóricos supracitados, é a estabilização deste tempo, o gelo do rio. No conto “As paisagens” (OTES), a exposição com pinturas de cães, mesma máscara da protagonista que é artista plástica, esconde os traumas da vida da mulher que só teve os animais como companhia. Retratando a presença, a personagem expõe a ausência aos olhos do narrador, um antigo amigo da família. Ao entrar na galeria, ele encontra a mulher que conheceu ainda garota.

O encontro com a órfã crescida move imagens externas e internas e suscita a curiosidade: “Começava a gostar da ideia de conversar com Paulina em outras ocasiões, e talvez eu lhe perguntasse por que os gêmeos decidiram se matar juntos, trinta anos atrás.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 35). A divagação introspectiva é interrompida pela retirada da máscara pela personagem. Agora é ela quem se mostra, com solidão e decrepitude maquiadas. O rosto guarda marcas de juventude junto a cicatrizes: “Não durou dois segundos aquela visão; logo me distanciei, sem fazer nenhum dos convites ou promessas que tinha imaginado.” (MONTENEGRO, 2012a, p.35). Recorrência estrutural e temática em Tércia, o enigma é

mantido pelos corpos. São eles que se boicotam e deixam suas histórias pela metade.

O abandono e a libertação de si mesmo por meio da morte aparecem conjuntamente em contos como “Um poeta” (VJ) em que um dos amigos da casa declara sua vontade mórbida durante uma estada na calçada, enquanto faz a observação noturna dos corpos que por ela passam: “Na rua as pessoas se arrastam, como numa procissão de sombras. Estou melhor, chego a sorrir quando João puxa a cadeira e senta. Algumas brincadeiras entre nós dois, somos amigos. Mário corta qualquer frase que íamos dizer: - Tenho vontade de me matar!” (MONTENEGRO, 1998, p. 46). A melancolia que atormenta os corpos, em silêncio, vira matéria de palavra no conto, aparecendo como um conflito narrativo.

Em *A agonia do Eros*, Byung-Chul Han atualiza o debate sobre a melancolia e a depressão, a partir exatamente dos elementos que podemos identificar no excerto do conto da autora: o Eu e o Outro. Para o teórico, é a indiscernibilidade entre essas duas instâncias que torna os sujeitos incapazes de viver e cada vez mais coadunados à morte, como a personagem da narrativa de Tércia. Para Han, esse tipo de dor é “uma enfermidade narcísica. O que leva à depressão é uma relação consigo mesmo exageradamente sobrecarregada e pautada num controle exagerado e doentio.” (2017, p. 10). Essa pulsão de morte é oposta ao Erotismo, que para o teórico, “[...] ao contrário, possibilita uma experiência do outro em sua alteridade, que o resgata de seu inferno narcisista. Ele dá curso a uma denegação espontânea do si mesmo, um esvaziamento voluntário do si mesmo.” (HAN, 2017, p. 11).

Assim que em sociedade os laços com o Outro, cada vez menos humanizados, fragilizam a vida e promovem a fragmentação do corpo numa indiferença que chega à violência. Em “Quatro horas e meia” (LF), Genaro, antigo companheiro, estava afastado por questões de brigas de terra mas, no conto, é a única esperança do compadre mordido de cobra e agonizante. Nos limites da fazenda do ex-amigo, “Quase deitado, sentia o suor brotando na teste, e as dores que palpitavam pela coxa, chegando à virilha.” (MONTENEGRO, 2001, p. 17). Somente os cães ouvem o corpo que segue entre a morte e a insistência: “A perna inteira virando um bloco duro e disforme que rebentava o tecido da calça. Um pontinho negro surgiu na porta da casa. [...] Genaro se aproximava estranhando.” (MONTENEGRO, 2001, p.17-18).

O fazendeiro arrasta o homem até sua propriedade onde os funcionários se ausentavam. Era preciso, então, correr à cidade em busca de ajuda, no entanto, “Genaro caminhou sério uns dois ou três passos, para depois afirmar: - O jipe está quebrado.” (MONTENEGRO, 2001, p.18). Neste momento, o corpo da vítima sucumbe, perde a visão, a força e a pulsão de vida restante. Acorda depois, num intervalo de dor, tempo para uma breve conversa sobre antigas raivas guardadas. O falecimento vem nos silêncio dos sentidos e na

ausência da verdade. A palavra de ajuda não chega, pois a intenção verdadeira é a de um assassinato: “Às quatro e meia da tarde, os empregados continuavam na plantação. Genaro ficou um instante de pé, no degrau da casa. Depois saiu – para buscar o jipe e, ele próprio deixar o corpo do compadre com a família, na fazenda vizinha.” (MONTENEGRO, 2001, p. 19).

O alívio com a decrepitude pode nascer, desse modo, do desejo do mal, da inveja e da afirmação de si, em Tércia. No conto “Serpentina” (OTES), a babá a quem o marido olha morre afogada para a alegria da protagonista. A “oferenda extra aos deuses do rio” (MONTENEGRO, 2012a, p.46) é uma encomenda de morte, mas, sobretudo, a necessidade de sobrevida da esposa que rivaliza com a outra mulher a pulsão de olhar do corpo masculino. A própria morte e a morte alheia, tensões do conto, são assim contrapostas por Morin, ao distinguir a afirmação do indivíduo e a sua autodestruição: “E assim, no risco de morte, encontramos ainda o dado antropológico, a decadência da espécie (instinto de proteção), a afirmação do indivíduo.” (MORIN, 1988, p. 69).

Disputa de poder existencial, o corpo é um campo de forças que tangenciam a morte. Ainda para o teórico, a diferença medular reside na presença como fator distintivo entre suicídio e o assassinato, que é chamada de *risco de morte*. O suicídio, para o autor, passa a “sancionar uma solidão, uma ausência ou um empobrecimento das participações. O risco de morte, por seu lado, implica sempre uma presença e uma riqueza das participações.” (MORIN, 1988, p 69). Em “D.T.” (RTCA), o par anunciado pelo teórico pode ser unificado com o gesto suicida - ainda que não culpabilizável dado à inocência – da filha mais nova em permanecer ao lado do pai alcoólatra. Sua morte trágica ao fim do conto é ressaltada pela força eruptiva de matar do homem cuja violência já se pronunciava desde os maus tratos domésticos da mãe.

A luta com a dor das lembranças familiares leva outra personagem de Tércia Montenegro à loucura em "O Mestre" (VJ). O conto sugere e provoca o leitor sem iluminar totalmente a consciência: “Como tudo aconteceu, também é um mistério. Os que ousaram lhe perguntar sobre o acidente, mesmo depois de décadas, ouviram palavrões, e por pouco não foram atingidos pela bengala, que agora ele arrasta como a um cão fiel.” (MONTENEGRO, 1998, p. 42). A morte da família inteira no desastre do avião é o despertar da inconsciência da personagem que, perdendo todo seu espaço físico e mental passar a ter um corpo sem órgãos.

Um silêncio profundo e devastador dilata a corporeidade da personagem diante da tragédia, infundindo-o de um novo modo de existir, um desafio doloroso que é fundado em “Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significação e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo.” (DELEUZE

& GUATTARI, 2012, p. 26). O sofrimento desloca as organizações do corpo da personagem. Sua decadência em direção à loucura cria um corpo misto, livre e ao mesmo tempo desnordeado pela dor. A falta está e não está presente, o conto diz e não diz sobre o par sujeição-insubordinação. O mestre, que é o louco, segue, quando tudo chega perto de acabar.

Também Alessandro, de “Asa norte, caminho do céu” (OTES), é corpo que, como esse, resguarda mortes e vidas. Sua trajetória de sonho e desejo é marcada pela presença do trágico. A aspiração de ser piloto falece diante do corpo que não sustenta os voos: o da infância, quando uma queda lhe dá dois pinos na perna esquerda; o do amigo, quando o cavalo Redemoinho, seu companheiro, sofre eutanásia; o do amor, na relação insustentável embora desejosa com Larissa e com as demais mulheres que encontrará ao longo do livro; e, por fim, com o da doença e da morte do pai:

Perdeu a fé desde a noite que se viu obrigado a rezar para que o pai morresse, escapasse do sofrimento. Talvez algo da ingenuidade da sua infância o fizesse crer que, do mesmo jeito que os aviões aparecem em seu brilho, poder metálico e som, Deus surgiria naquele quarto de hospital, numa resposta de radiocomunicação da sua reza. Deus apareceria por um segundo, o suficiente para um sopro de vida, o último ou o primeiro, e o milagre seria tão súbito que todos perguntariam se realmente acontecera. (MONTENEGRO, 2012a, p.12)

Deus é, neste caso, um vazio equivalente ao desamparo da morte. O divino não traz a vida. Do contrário, ronda os corpos com o abandono do final. Destino, o ato de morrer traz de volta caminhos partidos, mas não os põe necessariamente à disposição de um novo caminhar. Os corpos que perecem provocam barreiras porque perdem a potência de ser e espantar, perdem seus elos mais amáveis, como no trecho do conto acima, ou distantes e odiosos como os do ex-namorado e ex-amiga da narradora de “As moedas” (OTES) para quem a transformação dos dois de amantes para assassino e vítima provoca frustração.

O possível alívio de vingança é surpreendido por uma incompletude. Ao estrangular a ex-amiga na tenda de um circo – “a mulher parecia sorrir, com aquele rosto congelado. Os braços estavam abertos como os de uma santa mostrando as chagas [...]” (MONTENEGRO, 2012a, p.100) – e depois morrer de um infarto, o ex-namorado decepçiona a narradora, pois “roubou de mim um tipo de alimento, ainda que amargo”. As mortes, sobre as quais ela fica sabendo anos depois e conta ao corpo-leitor, são um desabafo de solidão.

Aquela que convivera com os dois agora os vê livre do peso das falhas, das dores e das energias más que assume ter enviado ao casal. Só a narradora é que não está livre de si, pois precisa pôr na palavra seu desengano com o velho barbudo que imagina incorporar o destino. Ele jogou com todos os corpos do conto e a fez perder, pois “A morte fazia com que eles nunca tivessem existido; milagrosamente os dissolvia diante dos meus espasmos de fúria. Eu os via

protegidos pela redoma do fim, onde nada poderia alcançá-los [...]” (MONTENEGRO, 2012a, p. 92). Os corpos mortos tornam-se monstros, as moedas cravadas na pele, ao se tornarem tormento da imaginação porque instauram a infância do desejo da personagem narradora: “como se esse estado – eterno e imutável – os elevasse de alguma forma, ao passo que eu me infantilizava.” (MONTENEGRO, 2012a, p.92-93).

Giddens relaciona os pensamentos de Marcuse e Freud para entender como esse instinto de morte não é uma força única e completamente destrutiva. É ele que a faz criar e fundar uma ilusão para si e para o outro, pois:

A criatividade humana é consequência de uma fusão dos instintos de vida e de morte, e o problema da civilização moderna é que o instinto de morte ficou dissociado de sua necessária interação com a energia da libido. Tanatos ficou incorporado ao caráter mecânico e rígido da disciplina moderna, que vai além do local de trabalho. A destruição do trabalho alienado vai liberar repressão excedente e também reconectar o instinto de morte com as fontes de prazer sexual. A liberação do trabalho pesado permite a re-erotização não apenas do corpo, mas da natureza. (GIDDENS, 1993, p. 185)

Livres para obter o que o teórico denomina como uma *renovada harmonia com a natureza*, a coragem frente à morte e ao desejo de sobreviver pluralizam as personagens de Tércia. Seriam as palavras das narrações destes corpos o que "vai liberar repressão excedente e também reconectar o instinto de morte com as fontes de prazer sexual" (GIDDENS, 1993, p.185)? De toda forma, os corpos tocam o fim, embora o fim ainda esteja intercalado de grades. “Morte às escondidas” (VJ) é um conto da criança que busca o invisível e que se depara com o veto, a ruptura, a perda. O avô, que antes lia histórias com ela no colo, agora espera a morte em seu leito reservado apenas a visitas hospitalares. À protagonista cabe apenas ver de longe o resto do corpo do avô que, como o quarto, abraça a estabilidade corporificando a enfermidade.

A sombra da mortificação toma conta dos corpos do velho, dos adultos ao redor e da menina. Ela, entretanto, não se contenta com a invisibilidade óbvia: “Certa vez, exigiu que os tios lhe jurassem: o avô haveria de morrer durante o dia, para que ela pudesse ver. – Que loucura é essa, menina? Não se pode ver a morte.” (MONTENEGRO, 2005, p.64-65). Tal loucura, desta vez, não liberta, mas a mantém presa às grades da casa dos pais, de onde via o doente e esperava “anjos descendo nas nuvens e levando a alma do avô até o céu. Então ela contaria todos aquela história fantástica.” (MONTENEGRO, 2005, p.65).

Quatro meses antes de completar cem anos, o avô a recebe já sem vida: “Agora deixavam que o visse de perto – um morto podia receber visitas. O avô parecia duro feito pedra. As pessoas, então, nascem animais; depois, ficam como plantas e morrem minerais, petrificadas.”. (MONTENEGRO, 2005, p.65). O rosto imóvel do avô, prestes a ir ao jazigo é a

última imagem da criança. No trecho acima, ela elabora alguma tese sobre a morte, em paralelo com a natureza. O silêncio do avô, que morre durante a noite, portanto sem que ela o veja e também sem completar seu centenário, é a última palavra da relação.

Mais que saber da futura morte, a menina agora sabe que terá seus pedidos negados pela própria vida. Alguém sem rosto a trapaceia, embora reste sempre a possibilidade de jogar com a morte e chegar primeiro. Caso contrário, aprenderá a prolongar o fim pois também neste instante conheceu o destino derradeiro do corpo. A neta sabe que, por intermédio da memória, “O cadáver humano já suscita emoções que se socializam em práticas fúnebres e a conservação do cadáver implica um prolongamento da vida. O não abandono dos mortos implica a sua sobrevivência.” (MORIN, 1988, p. 24-25). Eis a ideia do fantasma, uma constante em Tércia.

7.3 Dos fantasmas

Coronel Ananias queria ficar só. A esposa morta por uma febre ligeira o isolou dos parentes e vizinhos. À noite, antes de dormir, sob a luz do lampião, o protagonista de “A longa espera” (VJ) não tem sonhos intranquilos. Seus olhos dão a ver uma tranquilidade estranha, uma presença íntima, mas embaçada. Os contornos de sombra revivem a morte e põem os corpos ao regresso do que não existia mais:

Em certa ocasião, foi levantar para buscar um copo d’água e deu com a imagem de uma mulher de costas, sentada imóvel numa cadeira. Arrepiou-se de susto – não acreditava em fantasmas, e a própria esposa lhe dizia que, morresse, sossegava no reino dos céus. Para que ficar voltando a este mundo infeliz? No entanto, ela estava ali, com sua feição distinguindo-se no escuro. Aproximou-se, temendo afastá-la:

- Osmarina, é você?

Foi quando percebeu o engano. [...] (MONTENEGRO, 1998, p. 54)

Miragem, no trecho, as formas se desfazem em panos perdidos e tiram do homem a ilusão temporária. Fazem, no entanto, com que a imagem torne a aparecer na névoa da manhã ou com o som da voz da esposa morta repetindo o velho mantra: “- Dia desses eu desapareço...”. (MONTENEGRO, 1998, p. 53). Mas a voz nasce de dentro do homem. Não será, assim, o coronel quem deseja também desaparecer? Quem está mais vivo? A memória vence a morte? Após peregrinar por toda a cidade, entre histórias imaginadas e loucuras reais, ele encontra a esposa depois de três anos. Osmarina está nova, reluzente, mas segue intocável. Ir ao seu encontro, como ao de um espectro que se vê e ao qual nunca se chega, exige um caminho mais interior que externo. Exige a queda: “Continuou a segui-la, arranhando os braços nos galhos, quase caindo, ofegante ao aproximar-se do precipício e ver a esposa lá embaixo, tremulando de luz. – Osmarina! – gritou – Osmarina, espera!” (MONTENEGRO, 1998, p. 58).

O corpo fantasma foge ao encontro, é desejo. A impotência dos vivos os faz ser múltiplos, onipresentes e onipotentes. Entre os corpos de Tércia Montenegro há sempre um véu, uma ponta escura e aerada por onde vemos rodar anseios e decepções. Entre mortos e vivos, há um muro. Os fantasmas, corpos em outros corpos, perpassam as frestas dessas narrativas. Eles iludem e instigam novas percepções a si. Henri-Pierre Jeudy em *O corpo como objeto de arte* traça um paralelo entre a apresentação de corpos fragmentados na arte contemporânea e os fantasmas. Aqui ele analisa um quadro, mas poderia também ser a análise de um conto de Tércia:

O quadro se apresenta, na maioria das vezes, como um estudo dos movimentos corporais e de sua fragmentação, com indicações que permitem pensar que o próprio corpo surge de um “fundo calculado”. [...] A aparência experimental da pintura ou do desenho é também apresentada de uma tal maneira que o sentido possível dessa decomposição do movimento corporal parece devotado a anular-se a si mesmo. Só emerge a procição compulsiva dos fantasmas. (JEUDY, 2002, p.61).

A recorrência compulsiva de tais fantasmagorias do corpo, no modo traçado pelo teórico, não tornam a ficção da autora necessariamente fantástica ou real-maravilhosa, posto que existem em grande parte na psique das personagens. Entretanto, como em Tércia nada é regra ou fundo calculado dito por Jeudy, as narrativas dão também ao realismo ou ao hiper-realismo tons de mistério. David Roas discute esta filiação do real ao extraordinário de forma contundente. Para o autor, “poderíamos pensar o fantástico como uma espécie de “hiper-realismo”, uma vez que, além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, ele obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens” (2014, p. 53).

O teórico mostra, assim, como a narrativa fantástica, bem como a real-maravilhosa e outras vertentes, necessitam de uma construção minuciosa dos elementos realistas para lhes oferecer uma transgressão. Tal senso descritivista é encontrado em Tércia Montenegro, muito embora a ficcionista não perca o tom lírico de sua linguagem. Roas conceitua:

Assim, a literatura fantástica nos revela a falta da validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar. (ROAS, 2014, p.32)

A hesitação ocorre, para Roas, diante da vida (ir)real, numa leitura nem alegórica nem poética mas fronteira e questionadora. Dos contos tidos como realistas de Tércia surge, em alguns bons exemplos, a dúvida elencada pelo teórico como critério básico para a instauração do efeito insólito no leitor: O que é o real? Anexo outras questões: Como nossa percepção pode capturá-lo? O impossível tornou-se possível na contemporaneidade? Talvez o

gênero conto e o fantástico guardem atualmente uma similaridade que tanto os potencializa: a indefinição, como fagulha criativa. Dela nasce a profusão de manifestações e formatos que não conseguem lhe impor uma forma, do contrário, abrem novas perspectivas de leitura e discussão.

A prosa de Tércia Montenegro, quando caminhando pelo insólito, pode inclusive ser aproximada ao já chamado “neofantástico” em que se vê “a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade” (ROAS, 2014, p.67). É o que acontece em outros contos de *O vendedor de Judas*, mais fortemente, mas que não deixa de se fazer presente em outros livros da escritora. *Himalaia* (VJ) é fruto de duelos: vida e morte, terra e mar, escuridão e luz. O batismo do jovem que dá nome ao conto é o último desejo em vida de sua mãe. O pai, que o nomeia tal qual as serras do horizonte, também morre ao longo da história. O menino, tornado homem, cerca-se do velho farol, patrimônio perdido da família e seu cemitério.

O tempo faz sumir o corpo de Himalaia. Sua presença não é vista nem em seu posto fiel nem no povoado, “Mas hoje, pela noite cerrada, os bêbados que se alojaram na velha casa, herança de três gerações, juram ver a luz do farol em perfeito funcionamento... embora tantas décadas tenha se passado.” (MONTENEGRO, 1998, p. 69). É na escuridão que o corpo cadáver revive. Ele é mais que um fantasma, é uma vida pulsante que continua porque rejeita terminar. Em “Casa Antiga” (VJ) também o mistério tece todos os fios da narrativa. Nela, um homem retorna para a casa em que vivera e a encontra habitada por uma misteriosa mulher com elementos que remetem à simbologia do mal, como o gato e os pássaros presos na gaiola.

O esoterismo, ao qual a personagem feminina diz pertencer, está presente nos vitrais, que promovem um jogo de luz e sombras, com “mil espelhos” (MONTENEGRO, 1998, p. 72), e nas samambaias pelo banheiro, culturalmente tida como plantas que oferecem proteção. Há uma pequena gruta ainda: “É lá onde eu me purifico, todas as manhãs” (MONTENEGRO, 1998, p.71) diz a personagem ao visitante. O narrador, em terceira pessoa, conduz os leitores numa descoberta do espaço por meio de seu corpo, que tateia antigas memórias. O temor chega ao ápice na trama quando a mulher esotérica revela ao homem seu poder, num diálogo místico:

[...] Profusão de talismãs cobria as paredes: símbolos, números, zodíacos...
 - Às vezes tenho uns presságios. Você, por exemplo.
 Encarou-a, cheio de susto. As pálpebras inchadas, tranquilas:
 - Eu o esperava. Recebi os fluidos de que você vinha. Posso mesmo dizer que fui eu quem o chamou até aqui. (MONTENEGRO, 1998, p. 72)

Assim, a personagem ataca o interlocutor e os leitores ao deixar ver que por trás do aparente livre arbítrio da visita há, muito mais, um chamado. A visita ao passado é produto de uma invocação e não um desejo próprio. Na casa, presença dos espelhos, vitrais e talismãs,

além de criar um ambiente enigmático, colaboram para a fundação de um corpo entre o real e o irreal, pois, para Jeudy “O espelho não tem por função confirmar os dados que adquirimos acerca de nosso corpo; ele relativa, ao contrário, nossa imaginação.” (2002, p.55).

Ao mergulhar em sua história, a personagem é metonímia do homem contemporâneo que, na busca pelo real, principalmente o psicanalítico, encontra um sem-número de enigmas em si mesmo, pois, ainda nas palavras do teórico, “Se serve como peça de convicção, oferecendo-nos a prova momentânea do que é nosso corpo, isso se dá no jogo infinito de nossas ilusões, entre a complacência e a mortificação.” (JEUDY, 2002, p.55).

Um dos novos mistérios é o filho da habitante da casa. “Um rapaz, sentando à beira da cama, olhava fixo os vitrais da janela.” (MONTENEGRO, 1998, p. 71) antes houvera sido um menino feliz, “mas depois...” e o narrador deixa, com os três pontos, nossa imaginação em aberto. O que terá acontecido ao pobre moço? De qualquer forma, a imagem gera um silêncio no homem que procura. Como um reconhecimento silencioso, vê o corpo em estado letárgico e não diz mais nenhuma palavra até o fim do conto. Uma perseguição ocorre de modo sugestivo ao fim da narrativa em que a mulher sugere cuidado com os maus fluidos e ele, por trás do sorriso brilhoso que lhe fala, e da casa que vai ficando para trás, sente vibrarem os vitrais.

A luta com o similar-oposto, tal como a ancestralidade/infância, está perdida. O corpo-leitor teme e continua a leitura, preso ao mistério do real. A atmosfera nebulosa se afirma se pensamos no ambiente íntimo em que ocorre: a casa natal. “Réquiem” (VJ) confirma a esfera doméstica como condutora da magia. A história traz a rotina de um professor de canto e de órgão que recebe um esdrúxulo pedido de um amigo: ajudá-lo a psicografar a partitura de uma canção. O espírito de nome André Luís, “– Por que diabo todo espírito tem esse nome?” (MONTENEGRO, 1998, p.77), envia à terra um réquiem, como esclarece o amigo espírita: o morto lhe havia dito que queria que a música tivesse sido tocada no seu enterro. O insólito já aqui se estabelece e vai ganhando ainda mais força quando, uma semana depois, o amigo está às voltas com um novo encargo espiritual: a transcrição de poemas de um fantasma catalão.

O clímax da narrativa e o pico do fantástico é um choque entre a personagem cético-irônico e a materialização do supostamente irreal ao seu redor. Ao fim do conto, quando chega à casa depois de encontrar o amigo, o professor recebe o alerta de que moradores do prédio em que mora enviaram diversas queixas a ele. O síndico, assim, deseja lhe falar. A confusão se esclarece, sem facilidade de entendimento, quando ao entrar no apartamento, diz o narrador-personagem: “ouvi o réquiem, horivelmente executado... pelo meu piano, sozinho!” (MONTENEGRO, 1998, p. 79).

Acontece aí a manifestação concreta, pelo entrecruzamento de linguagens artísticas,

do sobre-humano. O espírito ou fantasma é, assim, personagem principal da hesitação do narrador. É, como anuncia Roas, um dos elementos básicos da narrativa fantástica como um todo e na literatura de Tércia Montenegro na qual:

[...] o fantasma é um ser que voltou da morte (o termo francês *revenant* para se referir a ele expressa muito claramente essa ideia) para o mundo dos vivos em uma forma de existência radicalmente diferente da deles e, como tal, inexplicável; e, segundo, porque para o fantasma não existem nem o tempo (em princípio, ele está condenado a sua “existência” peculiar para toda a eternidade), nem o espaço (vale lembrar, por exemplo, a imagem tópica do fantasma atravessando paredes). Essa característica transgressora é a que determina seu valor no conto fantástico. (ROAS, 2014, p. 32).

É exatamente dessa transgressão, do desejo de ser um *revenant*, de retornar e permanecer no inexplicável a natureza de demais fantasmas dos contos de Tércia, como o de Amália de “A bailarina” (LF). A personagem, apaixonada e rejeitada pelo professor de dança se refugia no foyer do teatro, onde, no terceiro dia de estadia é encontrada “enforcada com a malha do balé, balançando numa das traves.” (MONTENEGRO, 2001, p. 40). Quinze anos depois, quando o narrador, o diretor do teatro, atualiza-nos da situação física e emocional das personagens, tudo parece ter sido uma ficção, “uma ilusão coletiva que se apossou de nós. Mas de vez em quando Amália desce ao escritório, para me dizer que fui o culpado. E agora exige que deixe o teatro cair, que nunca mais faça outra reforma” (MONTENEGRO, 2001, p. 40).

Percebe-se, assim, que os mortos de Tércia Montenegro não cumprem plenamente a passagem de suas vidas. Eles pertencem ao entre-lugar, à zona de fronteira na qual são matéria prima primordial para a manifestação do insólito nos contos. Esse tipo fantástico de espanto não se dá apenas nos retornos pós-morte das personagens, mas ainda em suas idas. Como no conto “A procissão” (LF) em que uma série de corpos caminham durante a noite em direção à casa onde a narradora-personagem ainda menina está com sua tia.

A personagem, então, percebe algo estranho: as velas que iluminam o caminho dos peregrinos são na verdade ossos, pedaços de corpos humanos em fragmentação. O susto da parenta é a última lembrança da menina que adormece sonhando. Ao acordar, recebe a notícia da morte súbita da tia, “morte natural, inexplicável” (MONTENEGRO, 2001, p. 49) diz o pai. Entretanto, a narradora, já idosa, rememora a história para nós e, diz agora ter a certeza do porquê da partida da mulher, pelo mesmo motivo como também pode “justificar a súbita ausência da perna esquerda no cadáver.” (MONTENEGRO, 2001, p.49).

Jacinta, a tia, sofrera uma espécie de vingança dos mortos tal como lhe alertara a irmã, mãe da narradora, numa das missas em que o rito divino era desacreditado e, em certa medida, profanado por ela: ““Você não brinque com as almas, que depois elas voltam”. Sorri

para meus irmãos, como quem diz: mamãe é boba, acredita nessas coisas. Buscamos tia Jacinta na cumplicidade – mas ela estava séria, parada.” (MONTENEGRO, 2001, p. 47). Esse trecho, situado na exata metade do conto é um indicio concreto de que algo soa e se confirmará mal. Trata-se de uma preparação do narrador para os fatos sobrenaturais que se seguirão, já sublinhados pelo olhar da personagem.

O aspecto cultural do insólito é aqui trazido à tona, pelas superstições e crenças arcaicas que se dualizam com o saber moderno, no caso de “A procissão” (VJ), expressado na descrença aos ritos religiosos pela tia Jacinta. Esse descentramento da ordem do racional e do sensível molda o jogo do fantástico, como nos diz Cristina Maria Teixeira Martinho no artigo *A linguagem fantástica, uma experiência de limites* sobre a importância de se investigar esse tipo de narrativa, a nível social:

O estudo de momentos significativos da literatura fantástica, em relação às manifestações culturais, estéticas, histórico-políticas, contribui para o desenvolvimento dos questionamentos ideológicos e culturais. A complexidade desta forma de literatura, bem como a riqueza oferecida por suas conexões, medeia a experiência da identidade pessoal e cultural e consequentemente, consolida a pertença do ser humano, patente na ancestral atividade do homem como um demiurgo, um criador de realidades. (MARTINHO, 2010, *online*)

É exatamente essa teia complexa de temporárias identidades pessoais e culturais, dita por Martinho, que está em jogo em “As estrelas” (RTCA). O saber médico ineficaz em curar os ataques corporais de uma criança são aplacados pelo curandeiro da vila que indica como remédio o soterramento de uma estrela marinha sob a soleira da porta da casa. Além disso, o menino jamais deveria saber a respeito da operação mágica, sob pena de morte.

A desconfiança da mãe sobre o ato espiritual realizado está em cada descrição dos procedimentos ritualísticos e, posteriormente na revelação de tudo ao filho, já adulto. Sobre o mistério, relata: “O homem desembrulhou sob minha vista a estrela, coisa que me impressionou por nunca vista: as cinco pontas pálidas e espinhentas, o peso e a frieza de pedra, que se enterrou na soleira da porta. Por muitos dias, tive a impressão de mau feitiço [...]” (MONTENEGRO, 2005, p. 83).

Como uma boneca russa de surpresas e enigmas, a narrativa surpreende a própria mãe ao fim do conto, enquanto seu interlocutor descava a terra para a retirada da estrela. É preciso quebrar o feitiço, “que o curandeiro já morto, deixou sem resposta. Desenterrada a estrela, José não padece mais, se é que ainda está vivo o meu filho, que há tantos meses se foi.” (MONTENEGRO, 2005, p. 84). No entanto, qual não é a surpresa de todos quando, retirada a terra, nenhuma estrela nela jaz. O mistério segue intocável como o filho que parte e do qual não se tem mais notícia, bem como a narrativa cuja bifurcação de desfechos não a deixa ter final.

Tércia Montenegro é uma das autoras que compõe a antologia *O cravo roxo do diabo – O conto fantástico no Ceará* (Editora do Caos, 2011). Lançada em 2011, a coletânea de mais de 600 páginas foi organizada pelo escritor Pedro Salgueiro e contém 172 contos, 60 poemas e 17 recortes de romances cearenses que giram em torno do tema fantástico. Nela, Tércia publica o conto “O Sobrevivente” de seu primeiro livro, *O Vendedor de Judas* (1998). Por esta história de vida e morte, dá-se início um percurso de manifestações sobrenaturais que se interligam na obra da autora. O conto é narrado por uma das moradoras mais antigas da região que narra a degradação física e emocional que a desgraça trouxe aos moradores do lugar.

Ela nos conta de um menino sobrevivente em busca da liberdade para si e ao seu povo. Finalmente, discute sobre o próprio ato de narrar enquanto prova de resiliência. O relato é cheio das dúvidas e anseios. A hesitação da fala é provocada entre fatores concretos e hipóteses fantásticas: “As nuvens continuam trazendo a peste. Que podemos fazer, se grudaram sobre nós, escuríssimas, abrindo feridas ácidas? Guardamos silêncio. Eu também me calo, justo agora, meu Deus, quando estas mãos começam a arder, e parecem feitas de fogo...” (MONTENEGRO, 1998, p.83).

Ocorre no conto o que, por fim, também é chamado *metaficção*, numa imbricação da metalinguagem com a ficção narrativa, pois “é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui dentro de si um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística” (HUTCHEON, 1984, p. 1), em tradução nossa. Tudo na cidade está carregado de dubiedade: entre o real e o sobrenatural, entre a vida e a morte, entre o sentido e o pensado. Embora frágil às intempéries estrangeiras, o jovem é, profeticamente, um escolhido, ao menos, pela voz da narradora.

A personagem é centro de um circuito de crenças que remete ao do feiticeiro, analisado pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss (1949). No conto, a personagem “não se tornou um grande feiticeiro porque curava seus doentes, ele curava seus doentes porque se tinha tornado um grande feiticeiro” (LÉVI-STRAUSS, 1949, p.208). A cura não é necessariamente material posto que as nuvens seguiram a matar e o próprio jovem parece sucumbir frente a outros obstáculos. Seu poder está na esperança que a narrativa do povoado lhe dá pelo furo momentâneo que ele estabelece com o mal.

Tal autoridade ficcional se manifesta no próprio conjunto de obras da autora em que a mesma personagem reaparece em seu terceiro livro. Ele aí está junto a outras figuras narrativas dentro dos sonhos do protagonista do conto “A rosa da canção” (RTCA). Também recheado pelo elemento fantástico, o conto conta a história de um filho que cai em profundo sono, morte temporária, quando sua mãe entoia uma canção. O misticismo materno é alvo do conto de Tércia

e mescla, em linguagem poética, a realidade mais brutal com o insólito. O acontecimento que desafia a noção de realidade está claramente posto: a natureza interna e externa direciona mãe e filho na construção de um elo que suplanta o racionalizável.

Os desejos da mãe ganham como que materialidade no espaço, são carregados pelo ar e invadem os ouvidos do filho que nada pode fazer a não ser sucumbir a eles. O sobrenatural também se manifesta na transposição do corpo adormecido do lugar que em foi arrebatado pelo mistério à casa onde acorda entre lençóis. Tudo segue sem explicação lógica. Entre os sonhos da personagem, os de mortes são maioria. São imagens nas manifestações do fenômeno desde a morte do pai do garoto, um pombo azul esmagado por um carro e uma mulher que se matou no banheiro de um ônibus. O suicídio feminino é descrito em suas minúcias pelo narrador:

Santiago pôde ver a gilete rasgando os pulsos; ele era uma câmara no teto, e a mulher fechou os olhos enquanto o sangue escorria. Os cabelos negros e vastos caíam sobre o rosto; ela estava sentada no sanitário, os punhos apoiados na miúda pia em frente. Demorou algum tempo até que seu corpo amolecasse: as mãos desabaram, flácidas; e demorou mais tempo ainda até o sangue avançar pelo chão. Então chegaram homens para abrir a porta. Quando finalmente conseguiram quebrar as dobradiças, o ônibus já tinha estacionado, e o corpo da mulher parou de sacolejar. (MONTENEGRO, 2005, p. 86)

O conto traz a morte em pleno trânsito, como no trecho. O corpo do protagonista, voyeur da morte, é igualado a *uma câmara no teto*. Já o do mulher não vê mais nada. Seus olhos estão fechados para o mundo e, em instantes, todo seu corpo escurecerá. A vida de Santiago passa, assim, a entrar em questionamento com seus hábitos e vontades próprias sendo diariamente interrompida pelo encantado e levando-o a pequenas mortes. A tensão no conto vai sendo construída gradativamente por meio do agravamento do plano do real (a erupção do sono na vida cotidiana da personagem) e do plano imaterial (a violência dentro dos sonhos do garoto).

A figura feminina está majoritariamente no centro do componente fantástico dos contos de Tércia Montenegro. Tanto em “As estrelas” (RTCA) como em “A rosa da canção” (RTCA), publicados no mesmo livro, a figura materna comanda os mistérios das narrativas. Nos dois textos, a mulher atualiza a figura maléfica, numa tradição vinda desde o Brasil Colônia, que é debatida por Mary del Priore em seu *História das mulheres no Brasil*. Para a historiadora, assim como ocorre na elaboração das narrativas de Tércia, na elaboração dos supostos feitiços,

O contato com o útero é que conferia poderes mágicos à poção ora servia para fazer o bem, como no caso acima, ora para fazer o mal [...] Como a mulher era considerada por natureza um agente de Satã, toda a sua sexualidade podia prestar-se à feitiçaria, como se seu corpo, ungido pelo mal, correspondesse às intenções malignas de seu senhor. Cada pequena parte seria representativa desse conjunto diabólico, noturno e obscuro. (DEL PRIORE, 2018, p.111-112)

Tais fragmentos obscuros, gerados e unidos pelo feminino nesta visão do século

XVI, são atualizados nessa literatura do século XXI quando um conto fantástico passa a dar à luz a elementos e personagens de outros contos, todos tendo o feminino em comum. No meio do conto “A rosa da canção” (RTCA), por exemplo, a narrativa ganha um de seus aspectos mais interessantes, trazendo à cena, dentro dos sonhos caóticos da personagem enfeitado, figuras já conhecidas da literatura da autora. Os corpos voltam de outras mortes, de livros passados da autora. Eles não aceitam o fim de suas histórias e regressam às narrativas quando Tércia faz Santiago sonhar, por exemplo, com o protagonista de “O sobrevivente” (VJ), sonho de que ele se recordava muito bem “porque ao sonhar com ele pensou em si mesmo.” (MONTENEGRO, 1998, p.87).

As imagens mostram o corpo do menino mártir em meio ao povoado de corpos aleijados, sua saída do círculo de nuvens negras, a queda e a areia que cobre a história e a memória do sonhado. O encontro entre os corpos fantasmagóricos, reforça, à luz de *O inconsciente estético* de Rancière a suspeita de que “existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino” (2009, p.10). A reaparição de antigas personagens confirma a discussão sobre sentidos feita pelo teórico, pois a história traz desfechos de outras narrativas da autora.

Vitorina, o segundo sonho retrospectivo de Santiago, é personagem primeiramente do livro *O vendedor de Judas* e conta do amor entre uma jovem por um padre da cidade. Morto o amado, resta à mulher velar pelo corpo do homem no jazigo subterrâneo da igreja e esperar pela invasão do mar na cidade para a morte e concretização do Eros em si. No conto que leva o nome da personagem, no livro de 1998, a narração se encerra com a espera. Aqui, no livro de 2005, os sonhos da personagem concretizam suas volições pois, já mais velha, tem um final *feliz* garantido pela irrupção do fantástico. O mar toma conta de toda a igreja e a mulher finalmente pode gozar a eternidade com aquele que deseja. O corpo do amor, como pensado pelos teóricos do erotismo, materializa-se somente aqui com o fim da vida dos cônjuges.

Assim, os conflitos duramente humanos e até cruéis de Tércia têm alguma solução no plano do sobrenatural. Se na realidade mais tangível, a solidão, a dor e o vazio tomam conta dos homens, é, com o conflito gerado pelo imaginário e/ou por forças sem explicação, que um novo horizonte se abre. No entanto, a fuga é outra vez falaciosa posto que, ao fim do conto “A rosa da canção” (RTCA), a personagem principal está presa e, em meio a outros detentos e em delírios, grita enquanto todos ao redor dormem. A mãe agora está morta, esfaqueada por ele. O desfecho violento cujo plano de fundo é o ambiente penitenciário deixa a ver no conto um realismo que ratifica o pacto ficcional com o leitor, como indica Roas:

Diferentemente de um texto realista, quando nos deparamos com uma narrativa fantástica essa exigência de verossimilhança é dupla, uma vez que devemos aceitar – acreditar em – algo que o próprio narrador reconhece, ou estabelece, como impossível. E isso se traduz em uma evidente vontade realista dos narradores fantásticos, que tentam fixar o narrador na realidade empírica de um modo mais explícito que os realistas. (ROAS, 2014, p. 51-52).

Nessa perspectiva, a aparente atmosfera idílica do texto de Tércia é encerrada da forma mais realista possível, ainda que, uma vez mais, provoque uma hesitação dentro da consciência da personagem que não sabe se sonha ou se vive o que imagina. É pela boca do narrador que se ouve as vozes que rondam a cabeça do jovem apontando os caminhos de verossimilhança e os efeitos de realidade. Os corpos das mulheres e dos homens dos contos da autora se desdobram em si mesmo e mostram suas subjetividades. Não fogem do concreto, mas fazem insurgir dele o imprevisto e o não racionalizável. O que o inconsciente tem a dizer? Que verdades traz à tona? Qual a função da escrita de seus fantasmas nesses sonhos e cotidianos?

A cisão das certezas, própria da chamada pós-modernidade ou modernidade tardia à qual se atrela a produção artística de Tércia Montenegro, é uma literatura de rupturas. As cenas do real mais tangível e as do apenas sonhável se complementam. Afinal, os teóricos confirmam que “o problema colocado pelos românticos sobre a dificuldade de explicar racionalmente o mundo derivou em nosso século em direção a uma concepção do mundo como pura irreabilidade.” (ROAS, 2014, p. 71).

O elo entre vida e morte, o fantasma, está finalmente no espanto, efeito que a escritora costuma sempre exigir do texto literário. Em orelha do seu livro de crônicas *Os espantos*, Tércia diz: “O pasmo diante da vida é a maneira de sair do comodismo, das atitudes automáticas. Nessa perspectiva, sentir espanto é também um modo de se humanizar – e sorrir.” (MONTENEGRO, 2012c). Os fantasmas, assim, existem nos contos para ensinar a bem viver.

7.4 O apocalipse

Depois de tantos finais e retornos, as palavras se acabam, deixando alguns destinos concluídos, outros não. Seus vestígios permanecem soltos como pedaços de órgãos, músculos e ossos pelo chão narrativo deixado pela autora. Num desses abandonos reencontrados, deparei-me com “Impaciência”, conto publicado por Tércia Montenegro no caderno Vida & Arte do Jornal O Povo, em 2012 e em 2017 na coluna *Tudo é narrativa* do Jornal Rascunho sob o título de “Sobre o fim”.

Em primeira pessoa, a narradora tratará do mito e do medo do fim dos tempos. O apocalipse, no conto, é anunciado por todas as mídias, corporeidades e signos espiritualistas da

profecia derradeira: “De um lado, o jornal trazia tarôs, cabalas, cartomantes que viam a sorte nas nuvens e no vento, adivinhos os mais variados, que encomendavam pérolas ou ovos para ler mensagens em sua superfície [...]” (MONTENEGRO, 2012d, *online*). Nem mesmo a ciência é poupada de tais elucubrações, pois, dentre as imagens apocalípticas da narradora, está até mesmo um arqueólogo que usava um martelo para fazer a previsão do fim por meio de fósseis.

Será, no entanto, Mauro, um amigo cristão, quem constituirá o conflito central do conto. Suas leituras da bíblia, livro que carrega em mãos, reforça a tragédia porvir confirmada por meio das figuras literárias de trombetas, sinais e taças anunciando a morte próxima. A narradora-protagonista ouve tudo mas segue fazendo seu café. Em meio à refeição, mostra seu desprezo ao colega de cena, afirmando sua indiferença num caleidoscópio de imagens terríveis:

Afinal, o que mudava, se eu acreditava ou não na catástrofe? Ela não deixaria de acontecer: havia muitas setas apontando para o mesmo texto, embora com variações do *modus operandi*: alguns falavam em línguas de fogo, terremotos ou raios fulminantes. Outros garantiam uma simples explosão súbita, assim como se a Terra virasse um balão que de repente espoca – e eu imaginava cada partícula de montanha lançada no espaço, a torre Eiffel como um alfinete a voar, catedrais se desfazendo feito areia, mares respigando no cosmo, talvez muito lentamente (diziam os físicos), e nós, seres mínimos, arremessados em dissolução, transformados em vácuo ou som que reverbera e ninguém escuta. A tese mais aceita, porém, era a da grande onda a varrer continentes – o que significava que haveria locais preservados. Afinal, o fim não parecia ser de tudo a um só tempo; recônditos desertos ficariam intactos, e inclusive já deviam estar sendo ocupados pelos magnatas. (MONTENEGRO, 2012d, *online*)

Observa-se no trecho que, paralelos na onda destrutiva, os grandes corpos (instituições, monumentos e pessoas de alta faixa monetária) dualizam-se com os corpos minimizados. Os quatro elementos básicos estão presentes no trecho, desde o fogo das labaredas; o ar do grande balão a espocar, que é o planeta; a terra em migalhas na areia e, essencialmente, as águas, metaforizando uma vez mais os desfechos dos corpos, em arrebatção. A consciência do silêncio dos corpos sem voz gera o desgaste das simbologias. Nada, entretanto, mudará, com o apocalipse, para a personagem. Ela se vê invisível diante do contexto global, elaborando um final desprezível a si.

A morte em seu estado mais teatral e épico é testemunhada pelo corpo-leitor da escrita do fim dos tempos, aquele que talvez jamais assista à própria destruição. Salvam-se apenas os mais poderosos, diz o conto. Os bukers ou a vida em satélites serão as novas Arcas de Noé, uma sobrevivência depressiva aos olhos da narradora, que diz: “Ainda bem que eu não estaria presente para ver aquela história ou conviver com seus personagens.” (MONTENEGRO, 2012d, *online*). A escrita do final dos tempos é prazer da narradora personagem. Sem sobrevivência, sem esperança e sem medo, ela ficcionaliza e ironiza, ao contrário do amigo.

Mauro, a personagem crente nas profecias e dogmas, aciona a arcaica dicotomia corpo/alma, em suas argumentações aflitivas. Para o homem, com o apocalipse, talvez “a alma fosse a única coisa a salvar, uma espécie de HD com as memórias da fé e da redenção.” (MONTENEGRO, 2012d, *online*). Relacionando pela segunda vez as mitologias clássicas (como a da alma) e as tecnologias, a personagem elabora seus argumentos a partir da equiparação do espírito com um computador. Na grande onda do apocalipse, as ondas virtuais possivelmente salvassem a todas e todos. A sugestão é dita à amiga, como um novo refúgio a ser desprezado pela mulher: “se eu acessasse aquele meio, estaria garantida para sempre, por toda a eternidade teria paz. Mas a paz virá de qualquer jeito, com o nada – argumentei, folheando o jornal, [...]” (MONTENEGRO, 2012d, *online*).

A paz é o corpo e a concordância com suas dores finais, ela parece assim compreender. Só a imanência, a aceitação e a força da imaginação diante da nulidade da vida lhe apetezem. Apresenta, assim, algumas ficções criativas: “Eu estava mais interessada no divino carma da Índia, no véu de Ísis ou no eclipse celta: um emaranhado de informações que num relance fisguei, antes de tomar o último gole de café.” (MONTENEGRO, 2012d, *online*).

Castello Branco fala da relação inevitável da escrita com a morte. A palavra capturada, o referente mortificado, o mundo da linguagem recriam tudo que uma hora houve, mas que agora, tal como o apocalipse, vira poética, possibilidade e desejo. Aproximando-se do que ocorre no conto, a teórica fala: “Por isso a escrita do gozo é necessariamente a escrita do indizível, do impossível. Falar em excesso, na máxima capacidade de minúcia do discurso, até não falar, até o silêncio absoluto do que se cala pela mais completa incapacidade de dizer: o gozo.” (CASTELLO BRANCO, 1995, p.109).

Han ao discutir o também apocalíptico filme de Lars Von Trier, *Melancholia*, mostra que a pulsão de vida se dá na alteridade trágica e traz uma plenitude temporária. O autor também dialoga com palavras de Blachot quando, ainda criança, este observa o céu, seu infinito e o nada. O vazio é o fim do mundo e o começo de um novo Eu, *totalmente outro*, pois, para o autor:

Esse acontecimento desastroso, essa irrupção do *fora*, do *totalmente outro*, se deu como um *evento des-apropriador*, como uma suspensão e esvaziamento do próprio, a sabe, como morte: “vazio do céu, morte prorrogada: desastre”. Mas esse desastre encheu a criança com uma “morte avassaladora”, sim, com a *felicidade da ausência*. É nisso que reside a *dialética do desastre*, que estrutura também o filme *Melancholia*. A desgraça desastrosa converte-se inesperadamente em graça ou salvação. (HAN, 2017, p.18-19)

A *dialética do desastre*, conceituada por Han, é salvação também no conto de Tércia Montenegro, pois já a protagonista encontra-se feliz na *felicidade da ausência*. Diante da ameaça ilusória, porque desinteressante, de uma hecatombe, apenas suas ficções criam

relevância política e estética. A ausência de um último olhar de Mauro sobre o apartamento – e sobre a própria amiga – neste momento de despedida convoca uma lembrança, ficção do tempo, sobre o olhar da narradora. Ela rememora sua cidade e o ex-namorado, “que parecia ser o amor da minha vida e no entanto me traíra de um jeito tão vergonhoso. Eu pensava nele agora, nos planos que tínhamos feito, brincando, de passar o fim do mundo juntos e abraçados, na cama.” (MONTENEGRO, 2012d, *online*).

Eros e Tânatos se reencontram à beira do fim, imiscuindo a morte da confiança, do amor e todo o mundo. A indiferença ao apocalipse é desmascarada em desejo, pois, segundo diz a teoria, os dois corporificam: “a relação tão íntima do erotismo com a morte, com a perda, com o horror, com a violência. Ou com o misticismo. Porque é nessas experiências que somos assolados pelo transbordamento, pelo sentimento de excesso, próprio do momento do gozo” (CASTELLO BRANCO, 1995, p. 108). O par erótico do conto é, nesse sentido, excessivo e violento. O homem traíra destrói o sonho de os dois serem “reprise do lendário casal de Pompeia, encoberto por cinza tóxica durante um sono de prazer – ou pelo menos eu faria isso; sozinha, estaria fantasiando que seríamos pulverizados em simultâneo, reduzidos a sombras ou suspiros.” (MONTENEGRO, 2012d, *online*).

O gozo da vida torna-se, então, o ápice da morte, individual e coletivamente. Não necessariamente o apocalipse a entendia ou não a afeta, mas dói a impossibilidade de vivê-lo como desejaria. Seu corpo fora morto, antes das ondas, dos fogos e das explosões de ar, pelo que chamou de amor. Ela confessa: “[...] individualmente, em absoluta solidão, fui aberta por uma faca, esmagada e estilhaçada por dentro. Que me importava uma segunda morte, midiática ou sensacionalista?” (MONTENEGRO, 2012d, *online*). Constante nas personagens de Tércia Montenegro, a máscara cai delas durante a trama. A verdade é revelada quando a personagem mostra ao leitor que, por trás de seu suposto ceticismo, esconde-se uma profunda decepção. Eis uma outra constante na escritora da autora: o afeto entre os corpos é o verdadeiro apocalipse.

O fim do conto é encerrado com a imobilidade mais profunda do corpo da narradora que se entrega à espera do nada. Tempo, espaço, laços, eros, gênero e morte se reúnem no corpo da mulher que vê as imagens do apocalipse no cotidiano. O silêncio narrativo, em descrição minuciosa, atesta a impaciência da personagem em contemplar a foice fúnebre e invisível:

Mauro havia esquecido a Bíblia sobre a mesa da cozinha, mas não senti qualquer impulso de pegá-la. O jornal também ficou ali, desordenado, com as folhas balançando como asas moles sob o peso das xícaras. Eu me aproximei da janela para observar as silhuetas miúdas que passavam na rua em frente, próxima ao parque. Na extremidade do chafariz, apesar da distância, sei que uma gárgula me sorri. Ela parece uma pedra cantando versos de dilúvio; diz que falta somente uma semana para a ausência de futuro, e – quer saber? – eu mal posso esperar pelo fim de tudo.

(MONTENEGRO, 2012d, *online*)

As pedras, simbolizada pela gárgula, cantam o fim, em Tércia. Sua personagem passeia pelo caos naturalizado socialmente e anseia o apocalipse. Parece haver um desamparo ou uma grande consciência da mentira que há ao redor. Se tudo está sólido, embora, na verdade, gema e chore a liquidez. O fim dos tempos se dá a todo momento, desde o começo de tudo. No conto que dá título ao primeiro livro da autora, “O vendedor de Judas” (VJ), a história de um povoado que recebe a visita de um comerciante estrangeiro é apocalíptica.

Com o vendedor, tudo se transforma, levando a cinzas a vida interiorana e bucólica anunciada já no início da narração: “A cidade era outra. Pequena, habitantes escassos. Uma igreja só. Duas praças, a lagoa sinuosa e o casarão dos políticos. Não havia cadeia, que o povo era manso.” (MONTENEGRO, 1998, p.25). Na calma do conhecido e esperado, a alteridade, montada a cavalo, transgride a heterotopia e instaura a palavra, conflito da morte.

O conto recebe seu protagonista com uma linguagem direta, sem deixar de sugerir o mistério: “Ele chegou; apeou-se. Janelas abriram-se, curiosas, a ver quem surgia de onde e para quê neste fim-de-mundo. As informações saíam lentas, cheias de reticências, com gosto de pergunta:” (MONTENEGRO, 1998, p.25). Na cena, o desejo se instaura na presença do enigma. O homem desconhecido é entronado pela curiosidade dos nativos, porque quase ninguém aparece visitando a cidade, e recebe os dados para sua hospedagem. Aos moradores, tudo no estrangeiro interessa: de sua ocupação até observar seu cavalo de pelo marrom.

O vendedor lança as teias da atração e, por três dias, guarda seu corpo como Cristo, até revelar-se à cidade no bar do Rufino. Mas a pulsão na descoberta não é tão potente como esperado, pois o homem parece ser mais do mesmo: “Sou vendedor. Fabrico Judas. É trabalho de ano inteiro. Antes de chegar a Páscoa, saio vendendo o estoque por esse interior. Cada boneco, uma cidade.” (MONTENEGRO, 1998, p.27). A tradicional queima do apóstolo traidor de Cristo não é novidade no sertão. Todos anos espantalhos forrados de palha do velho Aníbal são doados para celebrar com fogo a vitória sobre a mentira e sobre a morte. Além de repetitivo, o forasteiro trazia um elemento ainda pior: o comércio. Sendo assim, “Melhor não haver festa; Judas nunca valeu tostão furado.”. (MONTENEGRO, 1998, p.27).

Parecendo esperar tal reação o vendedor pede que todos o acompanhem ao hotel, nome novo que ele insiste em dar à pensão de D. Malvina. Pela palavra, a personagem traz a modernidade àquele vilarejo perdido. Pela imagem, emana o poder dos e nos corpos, convencendo o povo do artista que julga ser. Seus judas são “obra-prima sempre destruída, no final das contas.” (MONTENEGRO, 1998, p.27). Cada boneco é um conto:

Maravilharam-se. O boneco era perfeito, de feições nítidas, esculpidas na madeira clara. Olhos e sobranceiras eram pintados; o cabelo vinha em peruca, sem falha ou emenda. O Judas se vestia com um paletozinho cáqui muito jeitoso, flor de plástico na lapela. Até sapatos tinha.

Daquele jeito, haveria de custar fortuna. O forasteiro explicou que fazia os bonecos em série – e mostrou outros dois, igualmente trabalhados –, o que barateava a compra de matéria-prima. Além disso, utilizava madeira oca e frequentemente apodrecida, com revestimento de pano. Tudo na aparência belo, mas, em verdade, feito para acabar numa só noite. (MONTENEGRO, 1998, p. 27)

A perfeição do corpo fictício a ser incinerado encanta nesse trecho. A produção em série e a matéria fajuta tornam possível sua aquisição. O ser e o parecer em Tércia Montenegro ganham neste trecho de seu primeiro livro uma de suas metáforas mais contundentes: por trás da flor (que já é de plástico) a podridão é omitida. O belo aparente é feito para durar muito pouco, para se perder na noite, ser catarse, como nas palavras sagradas, mas, ao contrário dos evangelhos, não gerar um novo gênesis, mas instaurar o apocalipse. O espaço do vendedor entre o povo remete em tudo ao mito cristão: “É mais um tanto de palavreado. O quarto sufocante; uma dúzia de homens.” (MONTENEGRO, 1998, p.27). O Pentecostes vem pelo poder da linguagem como um fogo tanto externo como interno, a partir daqueles apóstolos de pano.

O êxtase apocalíptico está garantido só não para o antigo vendedor: Anibal, apalpando o ventre do boneco, comenta que algo não está certo. O velho se concentra em dissecar o corpo aparentemente perfeito e intuitivamente duvidoso do boneco. Quando a explosão do boneco acontece ele e o vendedor estão longes, a salvo. Na Serra Branca, fronteira distante a mais de légua do povoado, Aníbal observa a saída reveladora do forasteiro: “Ia embora, à procura de outra cidade, que esta – ouvia-se pelo estrondo – explodia em nuvens de pólvora, guardadas no ventre de um boneco traidor.” (MONTENEGRO, 1998, p. 29). O conto, por fim, revela um messias maléfico, numa relação estrutural e temática muito aproximada à narrativa de Raimundo Flamel, personagem de “A nova califórnia” de Lima Barreto.

A metáfora da violência ao corpo do grande vilão da Paixão de Cristo, que centraliza esta anatomia temporária da escritora, está também nos elementos ao redor da queima simbólica dos judas no período pascal. Nos contos da autora, as sugestões de fagulhas percorrem recorrentemente as narrativas dando a ver uma teoria literária: as personagens são bonecos percíveis sempre próximos ao fogo, seu clímax. Em “Pássaro” (LF), os remédios, libertários como a ficção, inauguram um novo estado físico para a protagonista, o de uma “Cabeça pesada – não devia lembrar que ali estava um cérebro, outro intestino, cinzenta cobra em labirinto. Pensava nos cometas de fogo, que pareciam aquecer debaixo da pele, mas por um instante apenas.” (MONTENEGRO, 2001, p.14).

O velho de “Meio-dia de verão” (LF) “modela sombras deitado na rocha, abrasado

de pele, sem sentir” (MONTENEGRO, 2001, p.15). Em “Quadrilha”, a cabeça também sente o crepitar. A sensação-clímax ocorre enquanto apalpa o bolso do vestido, certifica-se de que ali está a lâmina com a qual se vingará da violência sofrida e vê-se o “rosto queimando de calor. Logo a maquiagem começará a derreter: noite estagnada, sem brisa que seja.” (MONTENEGRO, 2001, p.21). O fogo nasce do interior das personagens e se refletem em seus corpos. O sarampo na infância da narradora de “A procissão” (LF) pinta-lhe o corpo de vermelho e o inflama ainda mais na presença da literatura, nas histórias contadas pela empregada Bertina: “Eu adormecia no embalo daquela voz suave, pegava uma história pelo meio, entrava num barco de piratas em busca de algum tesouro, e pronto! Já continuava o sonho direto, na moleza da febre.” (MONTENEGRO, 2001, p. 48).

Finalmente em “Estudo em vermelho” (LF), o corpo de Carmina – rubra desde o nome - é completamente descrito em seu estado inflamável, num espaço-tempo em vias de se queimar. Sua corporeidade corrobora, assim, a metáfora de Tércia:

Labareda rápida, por dentro. Fogo. Incêndio e cinzas no corpo que estremece, agora quase insensível: ela não sente a brisa, nem o calor que sobe da calçada. [...] O chão que hoje queima não é o mesmo do passado. Aquele outro, na sala, era carpete macio, embebido fácil. Um corpo dourado de luz se destacava na janela. Depois, tudo opaco, no silêncio das cortinas – a sombra se alongando, líquida, pelo caminho. Incandescente, a sorte. (MONTENEGRO, 2001, p.57).

O trecho incandesce as descrições e formam o Judas cujo corpo é o que reluz e arde no ar, título de um conto de *O tempo em estado sólido*. Nele, Lídia é prostituta marcada pelo fogo do desejo e da morte. Os clientes “apertavam os pulsos, deixavam marcas de sangue suado: pequenas estrelas explosivas na pele.” (MONTENEGRO, 2012a, p. 48). O texto de sua corporeidade denuncia a vida. Cada marca é um conto, um afeto, um incêndio particular.

O vermelho corrosivo dos corpos de Tércia Montenegro é ao mesmo tempo chama de vida e de destruição. Os narradores criados pela escritora, assim, se coadunam ao pensamento de Walter Benjamin sobre a tensão criativa da destruição. Sua mobilização nos contos queimam as personagens e atinge o corpo-leitor como uma afirmação paradoxal das existências literárias e sociais. Sobre o tema, Benjamin diz que:

O caráter destrutivo é jovem e sereno. Pois destruir rejuvenesce, porque afasta as marcas de nossa própria idade; reanima, pois toda eliminação significa, para o destruidor, uma completa redução, a extração da raiz de sua própria condição. O que leva a esta imagem apolínea do destruidor é, antes de mais nada, o reconhecimento de que o mundo se simplifica terrivelmente quando se testa o quanto ele merece ser destruído. Este é o grande vínculo que envolve, na mesma atmosfera, tudo o que existe. É uma visão que proporciona ao caráter destrutivo um espetáculo da mais profunda harmonia. [...]
O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. Mesmo onde os demais esbarram em muros ou montanhas, ele vê um

caminho. Mas porque vê caminhos por toda a parte, também tem que abrir caminhos por toda a parte. Nem sempre com força brutal, às vezes, com força refinada. Como vê caminhos por toda a parte, ele próprio se encontra sempre numa encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que trará o próximo. Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas. (BENJAMIN, 1986, p. 187-188)

Caminhando entre os abismos da perfeição e da apatia, o corpo assume sua natureza intimamente destrutiva em Tércia Montenegro. Nada é duradouro, diz o teórico quase parafraseado pela autora. E nada é mais testemunha de tal finitude que nossa corporeidade. Está na pele a encruzilhada de decrepitude com “caminhos por toda a parte, mesmo quando outros esbarram com muros e montanhas”, como fala Benjamin (1986, p.188). Na ficção da autora, uma amante das encruzilhadas temáticas, lemos uma mensagem de destruição. Em sua obra, a pele dos humanos fictícios apresentam os sintomas de suas vivências não para que se venha a nomeá-los e curá-los, mas que possamos nele sentir a vida integralmente e, portanto, senhora das rupturas.

Afinal, o corpo deste conto é humano, falível, incompleto... É Judas. Ou seria Cristo? Quem sabe ainda seja só um conto de réis, uma moeda de troca entre os dois personagens bíblicos, a palavra de salvação e de morte. O *Corpo de conto* de Tércia será, ao fim, a tentativa de uma imagem:

O menino tentou puxar uma extremidade, achava que fosse o suficiente, mas o que viu não satisfazia. Pôs a tela no chão, desenrolou-a como um papiro, enquanto a prendia nos cantos com pacotes que estavam perto. Assim, estendida, crucificada pelos quatro vértices, quis que fizesse algum sentido, formasse algum desenho ou paisagem. (MONTENEGRO, 2012a, p. 71)

Com um enigma, o menino protagonista de “O lado imóvel” (OTES), conto aparentemente deslocado das temáticas do livro em que se encontra, dá a palavra final. Na literatura, Tércia questiona o corpo: O novo é sempre melhor que o velho? A palavra/imagem que parece libertar e trazer a modernidade mantém a vida? As velhas narrativas resistirão à farsa, à violência e à morte? Brandão, ao pensar a fragmentação, entende que apenas no retalhamento das coisas feitas palavras é possível adentrar no sentido, mesmo nunca o abarcando plenamente posto que está sendo “construído de meias-verdades, de meias-revelações. Assim, somente assim, talvez o feminino e a memória se permitam vislumbrar: como uma miragem, como uma cintilância, como um “fulgor do real””. (BRANDÃO, 1989, p.147). Os retalhos materializam a locomotiva da memória e a da destruição pela linguagem, sempre incinerável. Desde o primeiro conto, a escritora incendeia os corpos. A morte, como a palavra ficcional, dá-lhes vida. Está, assim, criado o apocalipse de Tércia Montenegro.

8 CABEÇA: CONCLUSÃO

“Mas a lembrança ainda falaria de uma beleza silenciosa por trás de todo cultivo – a sabedoria do provisório, que faz certos homens erguerem rosas.”
(Tércia Montenegro, *Linha Férrea*, 2001, p. 46).

8.1 O vendedor de Cristo

Os membros sem corpos desta dissertação passaram pelo púbis, pés, mãos, pele e coração... A cabeça que se anuncia no horizonte vem derradeira, não une, não salva e não racionaliza, pois "os órgãos não são mais do que intensidades produzidas, fluxos, limiars e gradientes" (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 31). Ao longo dessas páginas, tentamos elaborar um perfil das recorrências temáticas e formais da poética de Tércia Montenegro, tendo seus contos como objeto de investigação. Os capítulos apresentaram análises das narrativas da autora a partir da ideia da fragmentação. Esta conclusão aparece, assim, como um panorâmica da pesquisa, mas de maneira rizomática, não tradicional. Se nos interessa concluir, também interessam as linhas de fuga que os contos e a própria dissertação deixam existir.

Nomeando esta seção, a *cabeça* das personagens de Tércia não é sinônimo de racionalidade. Nela está a subjetividade, a ficção e tudo o que escapa da lógica categorizante. Ainda assim, é possível extrair e reunir impressões conclusivas dos contos da escritora, nos estudos feitos ao longo dos capítulos desta dissertação. Quanto ao erotismo, por exemplo, percebe-se que o desejo permeia a ação dramática e os conflitos do corpo, porém de modo não-escrachado. A linguagem, naquilo que aparece ligado à sexualidade, está a propósito de pensar as relações entre os sujeitos e/ou entre o sujeito e seu ideal de liberdade. Há reproduções comportamentais clássicas em que ainda tem destaque o falo e a virilidade, porém a mulher é figura central das narrativas e aparece cada vez mais como senhora de suas pulsões.

Sobre o espaço, os corpos construídos ficcionalmente por Tércia Montenegro parecem carregar sobre os próprios pés o que podem chamar de seu lugar no mundo. Há um constante deslocamento das personagens. Elas parecem levar ao extremo a noção de zona intervalar entre o cosmopolitismo e o provinciano do lugar em que se originaram. Nasce daí um intenso fluxo migratório no qual simbolicamente também se movem dicotomias como o passado e a vanguarda, o sertão e a cidade e, principalmente, o ético e a mentira. Entre cárceres e fugas, o corpo aqui se faz de palavra para ganhar velocidade em seus descaminhos.

O tempo é um dos elementos vitais para a literatura da autora, nomeando um de seus livros e constituindo seus maiores conflitos narrativos por meio da busca pela rigidez temporária. A memória é uma das armas mais contundentes em prol da sensorialização e presentificação do vivido. Ao lado dela, estão as linguagens artísticas praticadas pelos corpos dos contos: a fotografia, o próprio conto e as artes plásticas. Eles as usam a favor de uma mescla temporal que foge à cronologia linear e que segue aquilo a que suas subjetividades perseguem.

A construção discursiva do corpo no que se refere à questão do gênero é simultaneamente reforçada em algumas tradições e transgredida por Tércia Montenegro. Seus narradores, e em especial suas narradoras, subscrevem a ideia de um feminino múltiplo, que assume sua corporeidade como lugar de potência. Apesar disso, resistem, sem sua maioria, a profundas desconstruções de seus atos performativos de gênero. O momento erótico é o principal desafio. A violência contra as mulheres aparece tão presente quanto a conquista da fala, que lhes dá humanização. As relações entre raça, classe e gênero também são conflituosas.

Finalmente, a morte é uma constante dos corpos, posto que estes vivenciam diária e nitidamente a fragmentação. O realismo da autora aparece para esse tema de modo contundente, apresentando corporeidades assassinadas, suicidas e vilipendiadas em seus órgãos físicos e afetos. Os mortos, entretanto, são transgressores e persistem de modo fantasmático nas narrativas criando momentos em que a linguagem de Tércia toca o fantástico sem perder as características que lhe são mais evidentes: a palavra exata, racionalizada e bem alocada; o lirismo que a percorre com alguma constância e o teor imagético de suas descrições narrativas.

A palavra de Tércia Montenegro se faz carne e cumpre sua promessa de ser potencialmente destrutiva mas não inteiramente melancólica por sua perda. O rosto em decomposição tem uma máscara, a da potência da brevidade. Ao pensar a experiência artística dualizada entre o que se mostra e o que de fato é, o teórico literário Hans Ulrich Gumbrecht dialoga com o filósofo Martin Seel sobre a *aparência* não só como uma possível oposição a uma *essência* mas como uma *aparência* num contexto de experiências cotidianas das quais não se distingue a arte nem, portanto, a literatura, posto que

o conteúdo da experiência estética não é simplesmente um objeto, mas um objeto associado ao conceito que lhe atribuímos na nossa linguagem. O efeito da “aparência”, no entanto, dependeria da desvinculação do objeto e do conceito dos contextos culturais e materiais aos quais pertencem normalmente. Mesmo se aquilo que chamamos de “obras de arte” são, segundo Seel, objetos e conceitos particularmente aptos para essa descontextualização, ele sustenta que, em princípio, qualquer objeto e seu conceito são capazes de “aparecer”. O efeito particular que a aparência permitiria seria uma atenção para possíveis percepções e funções do objeto e do conceito em questão – percepções e funções que nós nem sequer enxergamos inicialmente enquanto se apresentam dentro do seu contexto padrão. (GUMBRECHT, 2006, p.53-54)

A descontextualização, apontada no trecho, é o estranhamento ou o acontecimento espantoso, constante na literatura de Tércia. Neles, a cega não é vítima, o franciscano não é santo, o boneco de judas não é queimado e, sim, queima. A relação entre a aparência e a verdade literária, que a palavra tem como conflito, garante a desvinculação direta entre objetos e conceitos. Daí que é um dever, nos contos, garantir “percepções e funções que nós nem sequer enxergamos inicialmente enquanto se apresentam dentro do seu contexto padrão.”, como diz Gumbrecht (2006, p.53-54). Nas histórias, o jogo intersubjetivo é mais forte que as conceituações prévias. Judas se vinga, mente nas escrituras outra vez e, assim, joga com o leitor. Ele não quer ser mais imolado sem também ser um cordeiro, libertando-se, desta vez, da alma e do Cristo sem corpo.

Nesta conclusão, meu corpo-leitor recolhe os restos das combustões e também monta um boneco-palavra incendiável: Tércia Montenegro, a vendedora de judas. Seus contos criam corpos entre o exterior poético e a natureza agressiva. Entre a expectativa encantadora da catarse, seus rastros permanecem comigo, sugerindo outras imagens no azul do aquário. Incendiando sutilmente até explodir, sua literatura é vermelha em prisma aparentemente sereno. Ela equilibra morte e vida, tradição e modernidade, continuidade e fragmento. Tércia se utiliza do esfacelamento para mostrar a tragédia pessoal e coletiva que é o homem; as deformidades e monstrosidades nas quais somos moldados e, finalmente, as máscaras que eufemizam o eu interior, mais forte que qualquer instituição ou moralidade.

A literatura, como a fotografia, a pintura ou a saudade, marcam os corpos, mas nascem do frágil, do perecível: vive porque reside no que morre. O conto finge que dura, tem um acabamento intacto, mas quebra, como o mar, nas pedras do real. Também ele acaba mas, no seu fingimento de dizer o mínimo e o objetivo, diz mais. O ficcional deixa transbordar, vestindo o corpo-leitor com fantasia e possibilidade, falseando como Judas e como é próprio da literatura, nas palavras de Luiz Costa Lima em seu *Mimesis e Modernidade*:

O próprio da arte verbal é “fingir” uma alteridade, como maneira de seu feitor – palavra que engloba tanto o autor quanto o leitor – saber-se a si pelo drible das resistências oferecidas pela censura do ego. [...] A obra, enquanto tal, é um significante a que o leitor empresta um significado. Ela permanece tomada como artística enquanto a situação histórica permitir a alocação de um significado ficcional, sendo próprio do ficcional permitir a descoberta, na alteridade da cena do texto, de uma semelhança com a cena dos valores de quem o recebe. (LIMA, 1980, p. 62)

Aberto à descoberta ou desmascaramento do leitor, os contos são frágeis às significações que, como diz o teórico, são emprestadas à obra. Desvendando-as, crucificamos e incineramos os corpos literários, no intuito de conhecermos sua real fisionomia. De tal forma

que, como diz Lima, a obra é significativa movente entre o fictício e o verossímil, ambos produzidos pelo olhar de quem lê. A beleza do que é feito para acabar passa invisível, singela e disfarçada. Na ficção ela se revela como numa oferenda ao deus do mistério, humanizando-nos. Se quer Tércia se enquadra perfeitamente em movimentos sociais que cada vez mais se imiscuem à palavra literária. De que feminismo, por exemplo, a escrita da autora pertence? É possível filiar à literatura? Como nomenclaturar o fronteiroço?

Os livros de contos de Tércia Montenegro têm pouca triagem com circulação local/regional – merecendo, portanto, novas e difusoras edições - mas não deixam de aticar as chamas dos corpos que os tocam e conversam com eles. Mentir é a tarefa de Judas, não o seu pecado. Vendê-lo é a tarefa de Tércia, dona das palavras, das rosas e dos corpos que as chamas fazem pulsar, não morrer sem vida. Suas personagens nos traem, enquanto leitores que somos, pois escondem realismos, fantasmas e imagens que estão a serviço da escritura. Na sua fluidez e desprendimento, a memória e o desejo instauram a dialética nos corpos ficcionais e em quem os lê. A corporeidade guarda peles, versos e reversos do corpo e do mundo e apresenta a fotografia de uma escritora que negocia conosco os sentidos do material e do imaterial.

8.2 A vendedora de Judas

Judas teve diversas faces e corpos nas ficções cuja análise aqui se encerra. A potência de sua traição inclusive resiste nas múltiplas personas que assume em sua relação com o erotismo, o espaço, o tempo, o gênero e a morte, os temas em forma de capítulos desta dissertação. Em todos eles, tem força não apenas a matéria de que é composto ou mesmo seu contexto incinerário, mas as inúmeras personagens que assume afim de que a queima catártica, isto é, a literatura se faça. Tal polifonia trágica é metáfora que atinge também a escritora que aqui foi investigada.

Tércia Montenegro, a vendedora de corpos fictícios prestes à incineração leitora, também fotografa, constrói romances e usa as palavras como crítica literária. Percebe-se, ao fim, que tais instância por vezes se misturam, dando a ver momentos de escrita de si, sempre disfarçada na autora e a presença maciça da literatura em todas as atuações não-ficcionais da escritora. Consciente do corpo em estado de invenção que tem e cria, Tércia diz em sua coluna do jornal Rascunho: “[...] o corpo também finge, oculta, cria: daí sua capacidade inventiva. Além de confessar, o corpo fabula, e é nesse território simbólico que ele vale como ficção. A doença, o gozo, a própria morte (por, digamos, uma catalepsia patológica) pode ser enganosa.” (MONTENEGRO, 2017c, *online*).

O que o corpo narra, nome desse artigo da autora, pode igualmente ser o seu inverso pois suscita uma maquinização falseadora diante de tempos cada vez mais tecnológicos, mostrados pelo e no desenvolvimento temporal da obra da autora. Na busca pela perfeição e pela ausência da dor, o homem alcança o corpo ciborgue, falseamento moderno para a incineração: “Os disfarces corpóreos vão do utilitário ou cosmético ao artístico. Alguém já disse que o homem moderno pode assim ser dividido: cabeça, tronco e carro. Próteses, extensores, diversos tipos de modificadores tecnológicos constroem hoje o corpo-máquina.” (MONTENEGRO, 2017c, *online*). Numa demanda mais realista, a modernidade desperta nos sujeito um espaço-tempo de disputa estética e política, configurando um protagonismo corporal de simultâneos disfarce e aparição. Esse jogo de esconder e mostrar subjaz a literatura de Tércia Montenegro.

Nesses interditos, num entre-lugar entre o mar e o muro, entre a universidade e a rua, entre a maternidade e a solidão feliz há Tércia Montenegro. Suas formas e temáticas brincam de camuflagem e de passar singelas no cotidiano ordinário. Há performances escondidas nas fotos arquivadas de suas fotógrafas; há complexidade embutida na estruturação textual das contistas; há muita e muita palavra guardada no vigor do silêncio. Sua escrita fotografa o mundo e, como é próprio do contemporâneo, também faz um *selfie* da pessoa por trás das letras em alguns momentos. *A vendedora* se mostra no rosto de seus judas pontualmente, embora não se deixar encontrar e queimar, pois foge outra vez ao longe, indo a outros contos.

Quanto à forma, percebe-se de modo geral que as frases da escritora labirintam a narração. Os parágrafos mesclam tempos e o texto esconde valas como um corpo percebido em fugas, na velocidade alta ou numa passagem lenta e teatral. Os animais, os artistas, as cores e os sentidos corporais rascunham em Tércia uma espécie de realismo lírico que ora tende para o cruel, ora para o sugestivo. O novo e o velho, o sólido e o líquido, o perecível e o duradouro estão em balança. Na destruição de sujeitos e afetos, persiste o olhar que captura, poetiza e vislumbra não o fim, mas o recomeço constante de uma escritora para quem a escrita é declaradamente uma demanda pulsional. O equilíbrio entre as paixões é dado junto a cada corpo-leitor que, nas brechas das alusões literárias, constroem significados maleáveis, as roupas temporárias para os movimentos do sentido do corpo que é sempre caminhante.

Assim, em Tércia Montenegro a cabeça é “estranha caverna aberta para o mundo exterior por duas janelas” (FOUCAULT, 2013, p.10). Por ela entra e sai o mundo pelos cinco – ou mais - sentidos. Por ela o corpo se vê e se pensa, mas não apenas racionalmente. Pensa em ser livre das amarras do organismo, pensa em agir, em ser utópico da seguinte maneira:

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal, na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado: pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consistia precisamente na utopia de um corpo incorporal. (FOUCAULT, 2013, p. 8)

Este não-lugar que, para alguns, pode ser o corpo aliado à alma, para Tércia parece ser a liberdade de ser matéria. Como quem tenta quebrar o discurso de poder e usar o próprio corpo para libertá-lo, reinventa as narrativas do humano em erotismo, espaço, tempo, gênero, morte e outros aspectos que seguem abertos para estudos vindouros. Tais aspectos seguem sendo confirmados como primordiais na escrita da autora, por exemplo, em seu romance, quando a quebra de estereótipos questiona os limites do sadismo e do masoquismo sociais em corpos fragmentados ou por uma condição de saúde, ou por uma condição estética, mas sempre marcados pelo fantasma do aprisionamento.

Neste sentido, caminhando numa morte da utopia enquanto idealização e busca da perfeição biomecânica, religiosa ou mesmo artística, o corpo de conto de Tércia Montenegro busca a utopia do azul, o voo libertário. Em suas asas, como as de Eros, o vermelho incendia o que se esvai no ar não o que sucumbe na terra. De tal forma que a epígrafe desta dissertação, trecho do conto “Exposição” (OTES) passa a constituir uma síntese da obra da autora. Ela diz: “Tentarei perder o corpo, existindo em respiração submersa, os membros despojados e soltos. E sentirei a música que reside na água”. (MONTENEGRO, 2012a, p. 90). Entretanto, tal perda é por si só utópica e funciona como meta para uma materialidade de cárceres, externas e internas à corporeidade, se é que pode ser possível fazer realmente tal distinção.

Ao final de uma jornada de falésias e mangues no mar de palavras, estamos ao mesmo tempo sólidos e líquidos. A anatomia temporária é moldada, mas reconhece sua finitude e imperfeição. O conto acha o ponto final embora não permita que o mistério e o desejo sucumbam à morte. Pois estamos, sobretudo, vivos, tendo, em nossa própria matéria, a protagonistas das narrativas do nosso tempo, a corporeidade. Sobre ela, ressalta Giddens:

O corpo tem sido sempre adornado, acarinhado e, às vezes, na busca de ideais mais elevados, mutilado ou debilitado. O que explica, porém, nossas distintas preocupações com a aparência e o controle físicos, atualmente, que diferem de algumas maneiras óbvias daquelas preocupações mais tradicionais? Foucault tem uma resposta, e esta conduz à sexualidade. Ele diz que as sociedades modernas, em um contraste específico com o mundo pré-moderno, dependem da criação do biopoder. Mas esta é, no máximo, uma meia verdade. Certamente, o corpo torna-se um foco do poder disciplinar. Mas, mais que isso, torna-se um portador visível da autoidentidade, estando cada vez mais integrado nas decisões individuais do estilo de vida. (GIDDENS, 1993, p.42)

O teórico traz no trecho o paradoxo contemporâneo da corporeidade. Ao mesmo aquele a que se dá adeus, o corpo parece ser o que se alça a um estágio significativo por

excelência, sobretudo nas artes, principalmente como forma política de (auto)representação. Nesse sentido, a literatura, e a de Tércia Montenegro em caráter especial, tem uma participação efetiva dentro das dinâmicas disciplinares, como aponta o sociólogo. Segundo sua teoria, a contemporaneidade constrói corpos que caminham entre o desaparecimento e a ênfase distintiva. Ao repartir, massacrar ou mesmo ao pôr em crise as personagens de seus textos, a autora as leva ao centro dos conflitos atuais para pensar o que podem, quais seus desejos e que caminhos tomar para não se perder de si em meio às grades que as rodeiam.

Neste jogo, o conto de Tércia narra falsas verdades e mentiras verdadeiras. Ele mescla perspectivas sem ceder a qualquer posicionamentos essencialistas e rígidos de discursos sócio-históricos. Os judas da autora colocam sua literatura numa posição de rasura ao que está posto, engajando-a unicamente com a complexidade humana. As narrativas aqui estudadas fazem das aparências e da tensão entre as verdades seu lugar fala e de inversão de poder. Nelas, os sujeitos se entendem repartidos e incompreensíveis senão na mescla de relações dentro do texto, nas palavras de Wolfgang Iser, em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*:

Evidencia-se assim a articulação resultante da relação entre o real, o fictício e o imaginário no texto literário. A substantivação dos adjetivos desta tríade mostra serem eles apenas qualidades de um objeto construído a partir de suas relações recíprocas. Os componentes da tríade se diferenciam na medida em que possuem funções distintas, cabendo porém ao ato de fingir, enquanto modo operatório decisivo destas relações recíprocas, um significado crescente; isso, pois ele se determina como a transgressão de limites daquilo que organiza e daquilo de que provoca a configuração. (ISER, 2002, p. 959)

Tal transgressão de limites entre o real, o fictício e o imaginário, como diz Iser, é característica primordial para a incorporação do imaginário na literatura e é um dos pontos conceituais principais na elaboração das narrativas realistas da autora. Imersos no cotidiano, as personagens buscam o interdito seja pela pulsão sexual, na quebra da relação tempo-espaco ou na performatização de si enquanto narradores e produtores de imagens. Fotógrafos, escultores ou contistas, os artistas criados por Tércia promovem a discussão sobre nosso momento histórico por meio da metalinguagem e da relação entre vertentes artísticas. A palavra entre em choque com a fotografia, com o vídeo, com o quadro e também investiga a relação entre “o real, o fictício e o imaginário”, como diz Iser (2002).

Lima deixa claro a relevância do conceito de ficção “e de seu papel nas sociedades humanas como agenciador do imaginário” (1980, p.62). Se a identificação é suposta na experiência estética, para o autor, a ficção mantém abertas as frestas da recepção em que leitor ou outro tipo de experienciador, como as personagens a quem o narrador do conto mente, podem tensionar os efeitos de mimesis não como uma *imiatio* simples, mas como uma complexa

modalidade de construção artística que “permanece indispensável à compreensão da arte – mais modestamente, da arte verbal – desde que, entretanto, não cogitemos de uma definição substantiva da arte, que procura estabelecer o que é a artisticidade [...]” (LIMA, 1980, p.62). Finge-se que o tempo é captado pelo retrato, finge-se que a palavra deu conta de saciar a curiosidade, finge-se, por fim, que a imagem faz ver, mas elas se deparam com as lágrimas, igualmente silenciosas da personagem. Elas mostram que o visível é mistério nos contos.

Há também com o uso tensionado da palavra e da imagem, por Tércia Montenegro, uma falência. O que deve fazer o registro, comunicar, quebrar o interdito não faz senão instaurá-lo ainda mais. Iser elabora este estado de insatisfação do gesto de narração enquanto construção de significado. Para o teórico, a conversão do imaginário em experiência se dá exatamente por meio do *como se*: “Se o fictício nos possibilita nos irrealizarmos parar 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, 2002, p. 979). Essa ideia é simultaneamente fabricante e produto das ficções de Tércia Montenegro.

Num cotidiano que busca se equilibrar entre polos, seu texto literário tem na experiência delicada e, ao mesmo tempo, brutal do visível um *punctum* (BARTHES, 1984), uma erupção, um desaguar... Este vestígio ou fenda no real provoca a capacidade ficcional por ser e provocar lacunas às personagens, aos corpos entre si e, fundamentalmente, ao leitor. Semelhante ao mar, como o nome do conto, desejo e perda são luz e treva para a escrita-farol. Página a página, Tércia, fotógrafa cenas de vida e morte. Os incêndios são prova de que as personagens desejam, sofrem, gozam, cruzam fronteiras, veem os muros enormes entre o Eu e o Outro e entendem que o dentro e o fora não existem.

O viajante que vende judas ao povoado faz dos que o leem corpos incinerados. Metáfora da escritora, a personagem coloca o tempo em estado sólido da cidadezinha dentro da noção de viagem, segundo Onfray (2009). Os judas criados por Tércia Montenegro morrem, mas são fixados nos contos. Eles são signos moventes, nas zonas intervalares e passageiras entre a palavra da autora e o leitor, como garante Onfray, o investigador das travessias estáticas:

Entre a ausência de vestígio e seu excesso, a fixação dos instantes fortes e raros transforma o tempo longo do acontecimento num tempo curto e denso: o do advento estético. Trata-se de, com longas durações, produzir emoções breves e tempo concentrado no qual se comprima o máximo de emoções experimentadas pelo corpo. Um poema bem-sucedido, uma foto expressiva, uma página que fica supõem a coincidência absoluta entre a experiência vivida, realizada, e a recordação reativada, sempre disponível não obstante o passar do tempo. De uma viagem só deveriam restar uns três ou quatro sinais, cinco ou seis, não mais que isso. Na verdade, não mais que os pontos cardeais necessários à orientação. (ONFRAY, 2009, p. 53).

Este trecho, que não é mais poderia ser uma teoria do conto, fala também do desejo

central deste texto que tentei escrever. Por entre as páginas, meus parágrafos dissecam vidas e ressignificam mortos. Ler é romper com a morte, com a perfeição, com o silêncio, enfim. Tércia Montenegro, como uma analista, abre o corpo da palavra ao encontro do outro. Para o leitor, cria corporeidades que ganham o livro e o mundo, por meio de uma desconstrução quase sádica. A intensidade dos corpos fictícios, que chega à violência em diversos momentos, está a serviço de um tempo de desencontros e individualidades. Nele, os contos apresentam rachaduras e fendas em sua anatomia, apresentando uma corporeidade que está viva à medida que não tensiona a condição de cativa.

A escrita da destruição, vista em Tércia, assemelha-se ao conceito de utensílio, dito por Morin: “Que há de comum entre o utensílio, que abre caminho no mundo real obedecendo às leis da matéria e da natureza, e a sepultura, que, abrindo-se para o mundo fantástico da sobrevivência dos mortos, desmente [...] a evidente realidade biológica? A humanidade, é certo.” (1988, p.24). Entre o homem e o cadáver está o espelho, o reconhecimento do que vive e do que jaz: ficção. Na literatura, o corpo do conto da escritora vê inscrita sua materialidade em nuances hiper-realistas e ao mesmo tempo líricas, nas quais nasce estando produzido seu fim e transgredir o que é mortífero, implantando potência onde há devassidão.

O conto é trágico, em Tércia Montenegro, porque diz o inevitável: não há mais tempo para o além, embora o real, como o corpo, seja também o entremeio: "Lugar do verbo depreciado, o entremeio é igualmente o de cruzamento simétricos. Sua população é formada por um fluxo e refluxo de ondas: um vai para, outro retorna de [...]" (ONFRAY, 2009, p. 37). Após todas essas movimentações, a ruína se apresenta como o resultado deste estudo. Pela fragmentação, esta dissertação chega a sua conclusão, embora nunca ao organismo. Pelo conhecimento de serem provisórios, os corpos alcançam a sabedoria da vida. Pela literatura, finalmente, a política do corpo se acentua no seu caráter intermediário, não abrindo mão de idiosincrasias, nem de iconoclastias, mas mesclando-as na palavra.

O rizoma, proposto como ideia central para este texto, chega a um ponto de intensidade máximo e não ao desfecho. Nada aqui termina intacto. A literatura de Tércia queimou como um judas seu. Há pedaços de corpos pelo caminho. Lendo-os, fazemos as chamas ganharem as trevas. Sem cruz nada se revela, disse a ficção da autora. Tal mistério garantiu que houvesse histórias para serem escritas, lidas e analisadas. Nos contos, as corporeidades se apresentam fragmentadas para se potencializar. O realismo ou a tragicidade da vida é assumida afim de libertar os sujeitos do cativeiro do idealismo seja ele romântico, geográfico, temporal, encarcerado pelas violências de gênero ou o idealismo de uma vida que não tem consciência de sua potência destrutiva máxima, a morte.

Tércia Montenegro continua a vender seus corpos incineráveis. Em linguagem enxuta, com inserções de lirismos e de descrições pictóricas, a escritora, agora no gênero romance, segue a trabalhar ficcionalmente as conclusões teóricas apresentadas ao longo dos capítulos desse estudo comparativo de sua obra. Podem ser assim condensadas como constantes ou fantasmas da escrita da autora: a condição de cativo e a busca pela liberdade; a imagem como linguagem e suas transposições em palavra e em outras modalidades artísticas; a aproximação dos contrários, a saber: do bem e do mal, do tradicional e do moderno, do regional e do universal, entre outras; o embate entre o ser e o parecer das personagens com o posterior desmascaramento; o espanto da mentira/ficção; e o corpo como ponto de partida para as discussões temáticas e formais de seu realismo matizado e convidativo a novos estudos. Em contos de dimensão majoritariamente curta, chegando à meia página, Tércia promove um confronto moral e ético entre máscara. Os espantos estão no reconhecimento do outro como condição de reconhecimento a si e à alteridade.

O corpo, enquanto tema para corroborações e rasuras à contemporaneidade, à teoria e às performatividades, pode ser entendido como aquilo que está bem além do material. É corporal o intangível, o invisível, o inumano até. A pluralidade humana composta pela voz de Tércia Montenegro mostra a impossibilidade de agrupamento social, muito embora possam ser vistos personagens e comportamentos que sintomatizam esteriótipos. De toda forma, tal manutenção é consciente e política, pois provoca o leitor em seus interditos. Com a escritora, aprendemos que a guerra tem rosto de mulher se pensamos na potência bélica do que é em Tércia signo de vida: as fagulhas, as flores e os fins. Ora subvertendo, ora acatando os padrões estabelecidos em estruturas sociais, os corpos dos contos de Tércia Montenegro marcam os atos performativos de suas existências de modo duplo, pois são criações artísticas que, por sua vez, problematizam construções extra e intraliterárias. Construindo a partir do caos em pedaços dispersos, o resultado literário não será jamais um todo, pois o fragmento diz mais.

Esta dissertação marca um tempo de combates onde o corpo pode cada vez menos ser por inteiro. Se em sociedade perdemos a capacidade de sermos livres, como Tércia sinaliza tão bem, a pesquisa de seus contos me ensinou a ser mar em forma de peixe. O corpo-sem-órgãos deste texto foi matéria de solidão, mistério e conhecimento. Desses mesmos elementos, faço-me palavras que falseiam falar de um Outro, ao dizer de mim. Vejo minha face neste espelho de letras e o rosto é mau, tal um narrador da escritora: entreguei suas mulheres e homens ao sacrifício do significado. Sorrio, não porque tive êxito, mas por ter certeza de que sigo perdendo, deixando muito ao que só se pode entrever. Este trabalho é, afinal, um turismo para cegos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. “Contos e contistas”. *In: O empalhador de passarinho*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1938] 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- AZEVEDO, Maria da Glória de Castro. “A personagem travesti em três romances brasileiros”. *In: BORGES, Luciana & FONSECA, Pedro Carlos L. (orgs). A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção*. Goiânia: FUNAPE, DEPECAC, 2013.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 3. ed. Tradução: Antônio de Pádua Danes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. 2 ed. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARD, Christine. “A virilidade no espelho das mulheres”. *In: CORBIN, Alain; Courtine, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. (orgs). História da virilidade*. Tradução de Noéli Correa de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. O prazer do texto. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. 13. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- _____. **A câmara clara: Nota sobre a fotografia**. 2. ed. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica". *In: O cinema — Ensaio*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. *In: BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1986.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 4. ed. Tradução de Paulo Neves. 4 edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, [1993] 2010.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo**: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

BORGES, Luciana & FONSECA, Pedro Carlos L. “Percepções e releituras da tradição”. *In*: BORGES, Luciana & FONSECA, Pedro Carlos L. (orgs). **A mulher na escrita e no pensamento**: ensaios de literatura e percepção. Goiânia: FUNAPE, DEPECAC, 2013.

BOSI, Alfredo. **Histórica concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRANDÃO, Ruth Silviano. “A mulher escrita”. *In*: CASTELLO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs). **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial; LTC Ed., 1989.

_____. “Arabescos do corpo feminino”; “Mata-se uma mulher” e “Feminina mãe imperfeita”. *In*: CASTELLO BRANCO, Lucia C. & BRANDÃO, Ruth S. (orgs). **Literaterras**: as bordas do corpo literário. Belo Horizonte, MG: Annablume/UFMG, 1995.

_____. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2016.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha Campos. **A bibliografia brasileira sobre o conto** - uma análise. Revista Letras de Hoje - PUC RS, 1976. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/fale/article/view/19171>> Acesso em: 13 maio 2018.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo**. São Paulo: Círculo do livro, 1983.

_____. “Feminino feminino: Clarice com Cixous”; “Todos os sopros, o sopro”; “Por uma retórica do gozo” e “Discretas infidelidades”. *In*: CASTELLO BRANCO, Lucia C. & BRANDÃO, Ruth S. (orgs). **Literaterras**: as bordas do corpo literário. Belo Horizonte, MG: Annablume/UFMG, 1995.

_____. “A escrita mulher”. *In*: CASTELLO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs). **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial; LTC Ed., 1989.

CÁNOVAS, Suzana Yolanda L. M. “O mito da Grande Mãe Terrível: estudo do conto “Petúnia”, de Murilo Rubião”. *In*: BORGES, Luciana & FONSECA, Pedro Carlos L. (orgs). **A mulher na escrita e no pensamento**: ensaios de literatura e percepção. Goiânia: FUNAPE, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes do fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

CORTÁZAR, Júlio. “Alguns aspectos do conto”. *In*: **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar como Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. “Introdução”. *In*: CORBIN, Alain; Courtine, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges.

(orgs). **História do corpo**: as mutações do olhar. O século XX. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CARVALHAL, Tania. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

_____. **Sobre uma crítica que ignora o real**. Recife, PE: Suplemento pernambucano, 2017
Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/72-resenha/1825-literatura-mutante,-cr%C3%ADtica-im%C3%B3vel.html>> Acesso em 8 maio 2018.

DEL PRIORE, Mary. **História das Mulheres no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Editora. Contexto, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Francis Bacon**: Lógica da Sensação. Tradução: Equipe Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilh. Lisboa: Assírio & Alvin, 2004.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol.1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995

_____. **Mil platôs- capitalismo e esquizofrenia, vol.3**. 2. ed. Tradução de Aurélio Guerra Neto et ali. Rio de Janeiro: Ed 34, 2012.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol 5**. 2. ed. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**: para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências. Tradução de Thereza Chistina Stummer. São Paulo: Paulus, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da Cultura e da Violência: Gangues, Galeras e Movimento Hip Hop**. São Paulo: Annablume, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 21. ed. Tradução de Gilson Cezar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira**. Brasília, DF: Revista Palmares, 2005. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>> Acesso em 30 set.

2018.

FERNANDES, Rinaldo. **50 versões de amor e prazer: 50 contos eróticos por 13 autoras brasileiras**. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

FREIRE, Marcelino. **Rasif, mar que arrebenta**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, [1915] 2013.

_____. O mal-estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, [1930] 1988.

FORTH, Christopher E. “Masculinidades e virilidades no mundo anglófono”. In: CORBIN, Alain; Courtine, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. (orgs). **História da virilidade**. Tradução de Noéli Correa de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. **Vigiar e punir**. 41. ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **Ditos e escritos, volume V: ética, sexualidade, política**. 3. ed. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza de Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. 2. ed. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio Dagua, 1997.

GREINER, Christine. **O corpo artista como desestabilizador de certezas**. São Paulo: Itáu Cultural, 2005. Disponível em: <<http://studio2cau.blogspot.com.br/p/revistas.html>> Acesso em: 11 out. 2016.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUMBRECHT, H. “Pequenas Crises. Experiência estética nos mundos cotidianos”. In: **Comunicação e Experiência Estética**. GUIMARÃES, C; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C.C. (orgs). Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GUIMARÃES, Alphonsus de. **Poemas**. Uberlândia: Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa, _____ sem _____ data. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000013.pdf>> Acesso em: 13 maio 2018.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2000.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Tradução de Adelaine La G. R. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros.** Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Tradução de Ana Luiza Libanio. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2018.

HUTCHEON, L. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.** New York: Methuen, 1984.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. *In*: LIMA, Luiz Costa. (org). **Teoria da literatura em suas fontes** – volume 2. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

JEUDY, Hend-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser.** Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LA ROCCA, Fábio. “A cidade visual”. *In*: BRIGHENTI, A. M.; CAMPOS, R; SPINELLI, L. (orgs). **Uma cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano.** Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011.

LACAN, J. **O Seminário Livro 1: os escritos técnicos de Freud.** Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais”. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo.** Rio de Janeiro: Relumê Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LE BRETON, Davis. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade.** Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2003.

LÉVI-STRAUSS, C. “O feiticeiro e sua magia” *In*: **Antropologia Estrutural.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade: formas das sombras.** 2. ed. Rio de Janeiro, Graal, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINHO, C.M.T. “A linguagem fantástica, uma experiência de limites”. *In*: **Anais do XIV CNLF - CIFEFiL.** Vol. XIV, 2010. Disponível em: <www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_3/2239-2255.pdf> Acesso em 30 set. 2018

MARIA, Luzia de. **O que é conto**. 4. ed.; 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

_____. **O conto em geral**. In: Letras de Hoje – volume 9. Porto Alegre, RS: PUCRS, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MICHAUD, Yves. “Visualização – O corpo e as artes visuais.” In: CORBIN, Alain; Courtine, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. (orgs). **História do corpo**: as mutações do olhar. O século XX. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2. ed. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Mem Martins, Portugal: Publicações EuropaAmérica, 1988.

MONTENEGRO, Tércia Lemos. **O vendedor de judas**. Fortaleza: Edições UFC, 1998.

_____. **Linha férrea**. São Paulo: Lemos Editorial, 2001.

_____. **O resto de teu corpo no aquário**. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 2005.

_____. **O tempo em estado sólido**. São Paulo: Grua, 2012a.

_____. **Os espantos**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2012b.

_____. **Leia com moderação**. Fortaleza: Blog livros e bichos, 2012c. Disponível em: <<http://literatercia.blogspot.com.br/2012/10/leia-com-moderacao.html>> Acesso em 13 maio 2018

_____. **Impaciência**. Jornal O Povo – Vida e Arte, 2012d. Disponível em: <<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2012/12/15/noticiasjornalvidaarte.2971544/impaciencia.shtml>> Acesso em: 13 maio 2018.

_____. “Quatro linhas”. In: RUFFATO, Luiz (orgs). **Entre as quatro linhas**: contos sobre futebol. São Paulo: Editora DSOP, 2013a.

_____. **Um gesto raro**. Curitiba: Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, 2013b. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=316>> Acesso em 13 maio 2018.

_____. “Cara de cão”. In: **Arte e Letras**: Estórias Edição T. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2013c.

_____. **A literatura é uma arte visual**. São Paulo: Blog da Companhia, 2015. Disponível em: <<http://historico.blogdacompanhia.com.br/2015/04/a-literatura-e-uma-arte-visual/>> Acesso em: 31 out. 2018.

_____. **A nudez como retórica**. Curitiba: Jornal Rascunho - Edição 193, 2016. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-nudez-como-retorica/>> Acesso em 23 out. 2018.

_____. “Os fetiches”. In: PEREIRA, Rogério. (orgs). **Algumas vozes**: narrativas contemporâneas. Curitiba: Instituto Paranaense de Arte, 2017a.

_____. **“Outros olhares”** – Trecho opinativo publicado no especial de 291 anos da capital do Ceará. Fortaleza: Jornal O Povo, 2017b. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2017/04/bailarino-pesquisa-fortaleza-a-partir-dos-movimentos-cotidianos.html>> Acesso em: 13 abr. 2017.

_____. **O corpo que narra**. Curitiba: Jornal Rascunho - Edição 203, 2017c. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/o-que-o-corpo-narra/>> Acesso em: 31 out. 2018.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM EDITORES, 2009

OZ, Amós. **De amor e trevas**. Tradução do hebraico e glossário de Milton Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **As mulheres ou o silêncio da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: Edusc, 2005.

PLATÃO. **Diálogos V: O banquete**. Tradução de Edson Binil. Bauru: Edipro, 2010.

PICHOIS, Claude & ROUSSEAU, André. “Para uma definição de literatura comparada”. (1983) Tradução de Sérgio Rubens B. de Almeida. *In*: COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tania Franco (orgs). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N1 edições, 2014.

PUCHEU, Alberto. **A fronteira desguarnecida**. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANK, O. “Don Juan et le Double”. Paris: Payot, 1932. *In*: LOURENÇO, Patrícia A. Alves. **O eu e o outro: Considerações sobre o duplo n’A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro**. Disponível em: <<http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/4022/1/15302.pdf>> Acesso em 30 set. 2018.

REMAK, Henry H. H. “Literatura comparada: definição e função”. Tradução de Monique Balbuena. *In*: COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tania Franco (orgs). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, [1961] 1994.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

_____. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RELPH, Edward. “Reflexões sobre a Emergência, aspectos e essência de lugar”. *In*: MARÂNDOLA Jr.; WERTHER, Holzer; OLIVEIRA, Lívia (orgs). **Qual é o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia**. Perspectiva: São Paulo, 2012.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, [1964] 2010a.

_____. **Tempo e narrativa**. Tomo 2. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, [1964] 2010b.

_____. **Tempo e narrativa**. Tomo 3. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF

Martins Fontes, [1964] 2010c.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 49. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A Parte Obscura de Nós Mesmos**: uma história dos perversos. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**. Tradução de Duda. Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996

SAMAIN, Etienne. (org). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi (org.). **Políticas do corpo**: Elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo: Estação Liberdade, 1995

SANTOS, Luis Alberto Brandão Santos. "Textos da cidade". *In*: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydeé R. (org). **1000 rastros rápidos**: cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHØLLHAMMER, Karl E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAKAHASHI, Jo. "Dimensões do corpo contemporâneo". *In*: GREINER, Christine & AMORIM, Cláudia (orgs). **Leituras do Corpo**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. Tradução de Maira Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VIRGILI, Fabrice. "Virilidades inquietas, virilidades violentas". *In*: CORBIN, Alain; Courtine, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. (org). **História da virilidade**. Tradução de Noéli Correa de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Povos indígenas**. Os involuntários da Pátria. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/554056-povos-indigenas-os-involuntarios-da-patria> Acesso em: 4 maio 2017.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO: ENTREVISTA COM A ESCRITORA

Conversa/Entrevista com Tércia Montenegro

Propositor: Lúcio Flávio Gondim

Data: 10 de Maio de 2018

Local: Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC

Tempo de entrevista: 1 hora e oito minutos

Lúcio Flávio: *Obrigado, Tércia, por ter aceito...*

Tércia Montenegro: Obrigada a você!

Lúcio: *Vou começar com um pouco do futuro. Nós nos encontramos em vários momentos da produção do teu novo romance: quando estava em sala de aula contigo; depois na Bienal [Bienal Internacional do Livro do Ceará, aqui se refere a do ano de 2017] você falou sobre ele, a fragmentação que ele vai ter; nós nos encontramos também no dia em que você terminou [o texto] lá nas Ciências Sociais [evento “Desconversando” da UFC com o tema “A cidade e os afetos” em 20 de setembro de 2017]. Como está esse processo?*

Tércia; Ele está em fase de gaveta.

Lúcio: *Aqueles seis meses...*

Tércia: Pois é, já está terminando essa fase. Vou recuperá-lo para fazer uma outra leitura e ver o que posso mudar, mas enquanto isso começo a escrever outra coisa.

Soube que você está falando com os alunos que quer ouvir histórias...

Exatamente. Estou fazendo uma solicitação de histórias, de perfil de personagem ou situação, porque tenho para esse novo livro um fio condutor dos principais personagens, mas como quero um romance, precisaria de algumas pequenas situações, histórias paralelas, e não está me ocorrendo muita coisa. Estou muito focada nessa história principal, mas se ficar só com ela vai ser um conto, longo, estruturalmente. Estou convocando os alunos para uma coisa que chamo de “laboratório de ideias” em que eles me doam histórias, situações ou personagens. Já me contaram umas histórias interessantes. Fico anotando, sempre tenho aquele caderninho de ideias. No futuro, depois pego, vejo onde é que posso aproveitar, onde posso encaixar, ou se posso encaixar.

Sim! O livro novo sai ano que vem?

Talvez saia ano que vem, mas tudo vai depender desse meu reencontro com ele, se vou mudar muito ou pouco...

Porque ele pode voltar para a gaveta...

Pode voltar!

E ficar por lá?

Não, eternamente acho que não. Não estou assim tão insatisfeita a ponto de negá-lo de todo. Mas ele pode voltar ainda para eu fazer ajustes no futuro.

Não sabia que teu processo de escrita era tão intenso! Porque tem uma distância de anos entre as publicações dos livros, mas é mesmo essa distinção que você sempre fez entre “escrever” e “publicar” e que não há pressa intercalando essas duas. Mas já há pressa em ter outra história pra contar!

Para escrever, sim. Não é nem uma pressa, é uma necessidade mesmo. Porque é como se eu não estivesse vivendo totalmente se não estiver escrevendo. É como se o tempo tivesse passando e... “Não estou fazendo nada de especial”. Tenho que estar escrevendo. A publicação é outra coisa: pode ou não acontecer.

Vamos falar sobre o Turismo [Turismo para cegos, primeiro romance da autora, publicado em 2015]. Qual o balanço que você faz desse livro com três anos de lançamento. O primeiro pela Companhia [Editora Companhia das Letras], não sei se esse segundo vai ser pela mesma editora ou se há outros planos... Venho frequentando, por causa do Mestrado, eventos acadêmicos pelo país, e quando falo ou ouço seu nome já há o reconhecimento da romancista. O livro chegou em outros lugares. É um balanço positivo que você faz? Mas a pergunta também é: quais são os pontos que hoje você olha e diz “Aqui não foi legal”?

Vejo coisas positivas. Acho que a principal coisa, quando terminei o livro, é que eu estava com muito medo de não conseguir me desassociar daquela experiência. O pós-doc [A autora entrou em processo de pós-doutoramento logo após o término da escrita, na Bélgica] veio a calhar porque parei de escrever ficção e fui escrever pesquisa. Então, foi realmente um momento de me afastar porque fiquei tão impregnada por aquela história que realmente foi muito difícil, foi uma história assim que me revolveu muito. Esse livro que agora está na gaveta foi uma experiência completamente diferente. Foi um livro que eu escrevia com alegria, escrevia achando bom, sabe? Um livro solar! Mas o *Turismo para cegos* não. Inclusive acredito que os

dois fazem um dueto no sentido de que um é meio que o avesso do outro. O que o *Turismo para cegos* tinha de crueldade, de carga negativa, de pensamento negro, profundo, abissal, acho que esse novo tem de leveza... Mas uma leveza não irresponsabilidade, porque também há reflexão, mas uma celebração da vida! Acho que o saldo desse novo livro que terminei foi uma experiência muito mais leve. Eu tinha medo que não conseguisse isso, que ficasse para sempre refém daquela atmosfera do *Turismo para cegos*, que foi um livro muito forte. Então foi positivo ter conseguido vencer essa experiência, ter conseguido escrever uma coisa diferente, embora ache que faça um dueto pela negação. Eu me esforcei tanto para ser diferente que acabou ficando parecido, no sentido do contraste: isso não é aquilo. A identidade é uma identidade construída contrariamente à do *Turismo para cegos*.

Você acha que isso tem a ver com a tranquilidade de ter “chegado” ao gênero: “Achei o romance”. A gente vai já falar dos três outros romances que foram engavetados antes de chegar o Turismo. Mas agora o formato está publicado, “Sou uma romancista”: a leveza vem daí também, talvez?

Não, não, não.

É temática mesmo, então?

É, é temática mesmo. Porque acho que essa questão do “Pronto, sou uma romancista” não se estabeleceu pra mim. Às vezes converso com alunos e eles leem “a estrutura do roteiro”, “a estrutura da narrativa” e aquela coisa de que começa, tem um obstáculo, tem um clímax, complicação, resolve-se, desfecho... Não quero jamais pensar na minha escrita como uma fórmula. Então, acho que o *Turismo para cegos* é um livro fragmentado, que saiu convulsionando. Esse que acabei de escrever também é um livro que saiu todo desmontado, que não sabia bem como é que eu ia construir. E o que estou começando a escrever também vai ser uma coisa de surpresa. Porque se eu tiver uma estrutura clássica, “Bom, vou apresentar os personagens, vai ter esse mocinho, vai ter esse vilão, vai ter um conflito, vai resolver o conflito, vai terminar...”, isso não vai me dar prazer. Então a estrutura do romance, claro que ela persiste, não importa se a proposta é clássica ou experimentalista. Tem uma estrutura aí que faz com que você diga que é romance, mas essa ideia de uma estrutura permanente, clássica, que eu vá repetir de um livro pro outro não considero. Não tem essa tranquilidade, não achei essa estrutura, essa fórmula. A tranquilidade é mais de ter conseguido me desapegar da personagem Laila [protagonista de *Turismo para cegos*] que era tão forte, ter conseguido escrever na primeira pessoa feminina sem ser ela, sendo uma outra figura, realmente uma outra figura. E também a recepção porque vejo que o livro chegou em muitos locais e muitas pessoas, que hoje contato através de rede social, vem até mim pelo *Turismo para cegos*. Então, não que renegue os contos, mas fico muito feliz, com certeza, de o livro ter alcançado o público.

Pois bem, vamos falar sobre esse caminho... Como foi chegar até a Companhia das Letras?

Porque houve um caminho com agência literária, os muitos prêmios que já estavam aqui desde os contos mas foi o prêmio que o romance ganhou que te fez se assegurar estar no caminho certo. Com relação à agência e à Companhia foi tranquilo? Como é sua relação com eles hoje?

É tranquilo no sentido de que faço bem essa separação entre a escrita e a publicação. Lógico que gosto de publicar, lógico, mas a publicação envolve sempre um sofrimento porque envolve várias pessoas, envolve capistas, envolve contrato, envolve público, envolve dia de lançamento, vendedor, livreiro...

Mas você tem uma segurança de contrato ou não?

Sim, existe com certeza. Mas, no momento em que começo a ter que trabalhar em equipe isso me deixa um pouco angustiada, porque a escrita é um trabalho completamente solitário. Então, faço à hora que eu quero, faço no prazo que quero, agora a publicação não é, é um trabalho em equipe.

E com a Companhia esse trabalho mudou muito?

Mudou, assim, claro que eu já tinha antes editoras bem profissionais, editoras que trabalhavam com grande qualidade, mas na *Companhia*, por ser uma empresa tão conhecida e gigantesca, claro que mudou um pouco no sentido talvez até dessa ideia da responsabilidade, mesmo, “Poxa, estou publicando por uma editora que é conhecida nacionalmente, que todo mundo já ouviu falar de alguma maneira, todo mundo que gosta de ler...”, então acho que mudou mais a minha responsabilidade em relação a essa equipe. A angústia talvez tenha até aumentado [risos]. Antes de publicar eu estava já com a agência Riff. Quando o Turismo para cegos foi selecionado pelo Programa Petrobrás de Incentivo à Cultura, foi realmente o que me forçou a terminar o livro, porque ele estava em fase de andamento. Terminei para poder prestar contas ao Prêmio que já foi uma espécie de baliza, de cartão de visitas.

A agência chegou depois de todo o caminho dos contos?

É, a agência chegou um pouco depois do *O tempo em estado sólido*, imediatamente depois. Deve ter sido 2013, 2014, por aí...

E eles chegarem até ti?

Foi uma coisa muito curiosa porque aconteceu que, claro que eu já ouvia falar na agência Riff, sabia que era uma mega e tudo, mas nunca tinha pensado em ser agenciada, até porque...

Você não é uma “escritora profissional”...

Exatamente! É aquela velha história: lidar com isso como um negócio pra mim nunca foi uma coisa muito fácil de se pensar a respeito. E aconteceu que, em 2009 talvez, a Lúcia Riff veio a Fortaleza para um evento em homenagem à Raquel de Queiroz e eu ia publicar aquele livro *Rachel: o mundo por escrito*, que é um infantil, um juvenil sobre a Raquel de Queiroz. Na ocasião, a gente estava na Fundação Demócrito Rocha: eu, tratando sobre o livro sobre a Raquel, e a Lúcia Riff, que eu não conhecia pessoalmente. Aí a Regina Ribeiro, a editora da Demócrito Rocha, me apresentou. A gente se conheceu naquele momento. Ela já tinha ouvido falar dos contos do *Linha Férrea*, por conta dos prêmios, alguma coisa assim. Lembro que, na época, ela disse assim: “Olha, quando você tiver um romance, entra em contato comigo”. Achei simpático da parte dela, mas pensando “Nunca vou escrever um romance...”. Naquela época, eu já tinha feito aquelas tentativas, e não tinha achado bem sucedidas. Eu digo: “Bom, ela foi simpática, mas...”. Aconteceu um segundo encontro quando eu estava em Frankfurt pra Feira [literária] de Frankfurt. Fui a convite pra falar sobre *O tempo em estado sólido*, mas já tinha começado a escrever o *Turismo para cegos*. Ele ainda não tinha sido premiado, mas eu estava com trinta páginas escritas... E estava apostando que ia dar certo, que ia dar mais certo que as minhas tentativas anteriores. Por pura causalidade, eu estava conversando com o João Carrascoza nessa Feira e vem a Lúcia Riff, que não reconheci inclusive [risos] porque ela estava com o cabelo diferente. O Carrascoza é representado por ela, que veio falar com nós. Ele disse assim: “Você conhece a Lúcia Riff?”. Naquele momento falei: “Ah, é você! [Risos]”. Ela disse: “A gente se conheceu em Fortaleza e tal...”. E eu: “Você disse que quando eu tivesse um romance... Talvez tenha agora! Talvez esteja escrevendo agora...”. Ela: “Pois entre em contato comigo, me mande!”. Quando cheguei de volta da viagem, mandei para a ela essas trinta páginas. Ela não respondeu imediatamente. Passou, sei lá, uns três, quatro meses. Depois ela disse: “Vou lhe agenciar”. Mas eu não tinha o romance ainda pronto, então foi uma revisão de contratos. A partir do momento em que ela me agencia, ela fica responsável por supervisionar os contratos de todos os livros meus. Aí foi um movimento de entrar em contato com todas as editoras dos livros já lançados para dizer: “A partir de agora, a prestação de contas é feita via agência Riff, não é mais com a autora”, essas coisas, assessoria de imprensa, enfim, todas essas coisas burocráticas. Aí acontece o prêmio. Eu estava com cinquenta páginas do livro, quer dizer tudo aos pouquinhos, do *Turismo para cegos*. Informei para ela e ela disse: “Ótimo, termine logo, vamos, então, publicar!”. Quando eu terminei, ela falou: “Você que eu apresente pra *Companhia* ou pra *Cosac* [a extinta editora Cosac Naify]?”. Falei: “Ai, não sei, que dúvida”. Ela disse: “Vou apresentar para as duas!”. Isso foi em 2014. Recebi com diferença de um dia a resposta das duas editoras: as duas dizendo que queriam, mas a *Cosac* dizia que queria publicar pra 2016 e a *Companhia* dizia que publicaria em 2015. Fiquei: “Lucia, o que é que você acha? O que você decidir... Porque eu, de Libra, não consigo tomar decisão nenhuma [risos]!” Quer dizer: “Decida por mim, pelo amor de Deus”. Ela falou: “Não, olha, pela distribuição, é *Companhia*”. Disse: “Então, *Companhia*, maravilha, ótimo”.

E que foi um acerto!

E que foi realmente um acerto porque a Cosac Naify não chegou nem a 2016. Em 2015, ela fechou as portas.

Vou inserir nisso uma pergunta: a republicação dos livros de contos, que muita gente pede, está na mão da agência?

Sim.

E há previsão pra isso, vontade?

Por enquanto não. A questão do conto... Por que a Lúcia me disse assim: “Quando você tiver um romance, você entra em contato comigo”? Exatamente porque ela, que está à frente do mercado editorial, que lida com isso todos os dias, todas as horas, sabe que o conto, infelizmente, é um gênero que vende menos. Quer dizer, o que vende menos, de tudo, é poema, em seguida conto e o que vende melhorzinho é romance. Claro que existem autores que são conhecidos por serem contistas, mas acho que, a partir do momento que fico associada à ideia de romance, acaba que a aposta fica sendo em torno disso porque é o mais vendável. Então, não é que não sejam republicados os outros, mas não é uma aposta tão segura quanto o romance.

E você está tranquila com isso, queria voltar ao conto ou está tranquila com o romance?

Está tudo bem. Acho que cada livro faz parte de uma fase. O *O vendedor de Judas* sempre tem nova tiragem porque é adotado em escolas, mas, o *Linha Férrea*, o *O resto de teu corpo no aquário*, que são mais antigos.... O mais antigo é o *Judas*, mas, digo, ele é republicado, esses não foram... Tenho certeza que, se eles fossem republicados e eu fosse entrar em contato de novo com originais, ia ter um estranhamento muito grande, de não me reconhecer, e que iria encarar isso como uma atividade talvez um pouco fria. Talvez não estivesse mais tão envolvida sentimentalmente com a republicação deles como estaria com a publicação do meu próximo romance porque é outra fase da vida. É como se eu fosse restaurar uma fotografia minha antiga: não sou mais eu, mas posso restaurar em homenagem à criança que fui, mas não tem um sentimentalismo. Talvez eu tenha mais sentimentalismo com uma fotografia minha tirada hoje, talvez tenha mais cuidado, mais apreço por isso, por conta dessa identidade que vai mudando.

Sim, isso fica muito claro: são livros completamente diferentes, sim?

Totalmente...

Por isso quando alguém fala “Tércia, você mata todo mundo nos livros”, você diz: “Isso foi em uma fase...”

[Risos] Exatamente! [Risos] “Eu sei o que você leu, no verão passado!”

Aí: “Tércia, você fala de amores”, então pode ser outro livro. Isso é maravilhoso porque é brincar com a não-forma das coisas, com estilos diferentes, mas isso gera preferências e discordâncias também. O que você lembra dessas possibilidades? Ouço falar que você gosta muito do Linha Férrea, que é uma leitura delicada, ao contrário de O resto de teu corpo no aquário, que é uma leitura dolorosa...

Esse é punk!

Até chegar no O tempo em estado sólido, que é um ensaio de romance. Por falar nisso, vamos falar desses “romances apócrifos” seus. Teve um que foi premiado, ganhou o Prêmio Ideal Clube, e tem um nome de um conto do O tempo em estado sólido, “O lado imóvel”. Ele tinha a ver com essa história?

Tem um pouco, tem uma cena que é aproveitada, mas a história se desenrola de uma maneira completamente diferente. Pois é, esses exercícios de romance... Não sei o que falar sobre eles, é exercício.

Sem saudosismo, “não quero resgatar” e acabou?

Até tentei, tentei uma época, mas digo “Não”, sabe? Acho que a finalidade deles foi cumprida que foi fazer com que eu esquentasse a mão naquela técnica, como quando você vai desenhar e fica ali, esquentando a mão...

Nem esse que ganhou o prêmio te instigou?

Não. Tanto é que recusei o prêmio. Disse, olha, realmente vou devolver, porque...

[Risos]

... É, foi até um certo escândalo, porque: “jamais na história...” [Risos]

Mas era troféu? Era dinheiro?

Era dinheiro, mas era um dinheiro associado à publicação na *Expressão Gráfica* [gráfica de Fortaleza]. Disse: “Não, não quero publicar”. Acho que nessa época eu não estava com a agência ainda não, mas já estava pensando “Se for agenciada, não quero mais ficar com

contratos imaturos, com essa de coisa de “Ah, como seria um contrato com uma gráfica?” Não: Editora e tal!”. Disse não, mesmo tendo ganho o prêmio, “Não estou completamente satisfeita”, porque às vezes a gente inscreve o texto num edital para testar, para testar se o texto é bom, mas mesmo quando ele vence esse teste, isso pode não nos convencer, autores, entendeu?

Aliás, todos eles foram premiados. Você se sente uma autora insegura?

Acho assim, duas coisas: primeiro essa questão do teste, vou testar se esse texto. Vou submeter a um leitor qualificado, a uma banca para ver se ele passa! Então é claro que isso tem um pouco de insegurança, mas também acho que tem a ver com o fato de entregar meus originais para pouquíssimas pessoas lerem. Talvez se tivesse uma prática, assim, de reunir amigos... Mas também nem tenho tantas pessoas assim, tenho sei lá três, quatro pessoas que fazem isso pra mim. E teria que ser aquele tipo de amigo rigoroso e não o amigo afetuoso que diz “Tá tudo lindo, maravilhoso”, então talvez só tenha dois amigos que não têm medo realmente de apontar. Por conta dessa deficiência mesmo de leitores de originais severos, acho que a inscrição em prêmios acaba sendo um parâmetro. Mas acho que tenho que ser a primeira leitora severa. Então se passa no prêmio mas continua não me agradando, então...

Outra possibilidade são as coletâneas de contos. São muitas participações, sobre temas distintos, às vezes com coisas que você já tinha escrito ou que escreveu, por exemplo, conto sobre futebol, retextualização de Guimarães [Rosa]...

Capitu também!

Capitu também.

É, esses três acho que foram assim: propostas, frutos do convite mesmo.

E teve o do erotismo, que gerou várias questões pra ti e ainda gera. Lembro de você falando num evento que não publicaria de novo sem pseudônimo!

Pois é, não, não publicaria um livro inteiro, por exemplo um romance. Até já tentei começar a escrever um romance erótico e tudo, mas sempre pensando, não é nem no título, é qual o pseudônimo. [Risos] Antes do título tem que escolher o pseudônimo.

[Risadas]

A libriana não consegue chegar a um nome e aí desiste!

[Risadas]

Exatamente!

[Risadas]

As coletâneas foram uma experiência muito boa no sentido de dar uma visibilidade, acho. E também os encontros! Acabei encontrando os organizadores e também outros escritores que conheci a partir dessas coletâneas que integrava e, a partir daí, nasceram amizades e trocas de ideias, então sempre foi muito legal.

Agora vou entrar numa questão mais temática. Desde o primeiro livro, o primeiro conto, “O tapete vermelho” [do livro O vendedor de Judas] até o Turismo, para mim é muito clara a questão de ser e parece, o tempo inteiro. Há uma questão ética nos contos, no romance... E de desmascaramento também. Queria te perguntar se esse ser e parecer nas pessoas em geral, que se reflete nos personagens e é a base para o espanto que você já disse que é a matéria prima da literatura.

Bom, eu nunca tinha pensando nisso, mas acho que pode ser... Acho que talvez!

Você acha que esse pode ser um fantasma, a capacidade humana de não ser aquilo que...

Promete...

...aquilo que promete, tanto pro bem como pro mal?

É... Porque acho que tudo comunica, então quando você aparenta um determinado temperamento, uma determinada postura, enfim, existe ali uma expectativa criada de que você vai se comportar ou de que você é aquela pessoa que está aparentando ser, mas só que nada é tão simples. As pessoas são misteriosas para si mesmas, são abismos, então, num determinado momento você pode descobrir ou flagrar um estado de ação, de presença que o outro... Você achava que ele não era capaz ou até você mesmo. Já passei por experiências de me desconhecer tanto pro bem quanto pro mal. Houve momento, períodos, situações de risco em que agi de uma maneira que digo: “Como é que eu tinha aquela coragem?”. Sempre me achei uma pessoa medrosa, sempre me achei uma pessoa tímida, que jamais faria escândalos e como é que tive coragem de me defender? Então naquele momento espantei a mim mesma. E também pro mal. Houve situações em que fui capaz de uma agressividade... Sempre me vi como uma pessoa delicada, mas houve situações em que me transformei numa fera. Acho que a gente vai recalçando... A sociedade, a educação, a família vai ensinando a gente a aparentar, a ser uma coisa ou ser várias coisas para poder viver em comunidade, mas não quer dizer que a gente, na essência, concorde com isso, então em alguns momentos isso pode escapar, esse verdadeiro “eu” pode escapar e é claro que isso causa espanto.

Pois é, isso tem a ver com a próxima questão que é sobre uma certa incapacidade declarada em ti desse convívio social mais aberto.

É.

Nisso a escrita pode vir como esse lugar de desejo, de ruído mesmo, de fronteira... Porque ao mesmo tempo você é uma pessoa que trabalha com comunicação: professora, escritora, fotógrafa, blogueira de muitos anos. Então, parece ser uma questão de desejo: aquilo a que não consigo me aderir, é o que me leva para o outro, para a arte... Porque você acabou de dizer que a literatura é uma arte solitária, mas que trabalha com gente. Você acha que ela nasce daí, de uma incapacidade da Tércia de estar em meio a uma multidão, de ser popular e de uma tendência a ficar mais quieta?

A minha posição sempre é a posição de observadora. Tanto na fotografia, quanto na escrita e assim também no magistério, acho. Porque em todos esses locais que frequento me sinto com uma espécie de anteparo, sabe? Por exemplo, no magistério, o meu anteparo é o assunto que tenho que ministrar, não estou falando de mim, nem os alunos estão falando deles mesmos. Claro que ocasionalmente existe uma experiência, um testemunho, mas 95% do que se faz em sala de aula é se concentrar naquele conteúdo, naquela disciplina, então esse é o anteparo, essa é a zona neutra, o que não impede que observe aqueles seres humanos que estão ali presentes, as reações, enfim. Na fotografia acho que atinge o ápice porque estou realmente atrás de uma máquina, escondida atrás de uma máquina, e às vezes estou inclusive invisibilizada pelo fato de estar com uma câmera. É impressionante como os fotógrafos conseguem não ser vistos...

É um contrato social.

Isso! Exatamente. É um contrato social. E isso me agrada muito...

[Risos]

Porque se você tá num evento e tá com uma câmera ali: acabou, você vai em todo canto. Você está ali e não está aparentando estar sozinho. Porque hoje em dia se uma pessoa está mexendo no celular, você diz: “Pessoa solitária!”. Agora se você está com uma câmera você não está sozinho, você está fazendo um trabalho, você está fazendo uma arte, então também engana a solidão. E na escrita você não está sendo visto mesmo.

Será?

Porque não consigo escrever em público.

Ah, sim, o processo da escrita... Porque a minha próxima pergunta é: o quanto de escrita de si não pode ter nos teus textos também, por exemplo em Laila que muita gente diz “Menino, isso aqui parece muito com a Tércia” [Risos]. E há personagens contistas, fotógrafas... Você já falou que a literatura serve para fazer pequenas vinganças. Então, tem muito ex nos textos: ex-amigo, ex-namorado, vizinhos...

Com certeza. [Risos]

Então tem uma máscara, mas também tem muitas revelações.

Com certeza. Mas, assim, penso nesse leitor de São Paulo, de Porto Alegre...

E não daqui!

[Risadas]

Exatamente! [Risos] É a maneira como venço essa barreira, porque penso: “Não, o leitor de Fortaleza pode ter acesso a essa *chave* aí, do *roman à clef*, ele pode ter acesso, porque todo mundo se conhece afinal de contas”, mas depois o livro ganha vida... E também fico pensando: não há certeza, a ficção sempre gera uma ambiguidade. Então não há ali os nomes verdadeiros, não há realmente um aspecto tão escancarado assim. A pessoa pode imaginar ou pode até se ver num determinado personagem, mas ela nunca terá certeza. E também negarei até o fim. [Risos]

Por exemplo, no Linha Férrea há um dos contos simbólicos da tua escrita que é “O trem”, que fala sobre um trem, um trem invisível...

Um trem fantasma...

É, um trem fantasma que aniquila aquela população. E essa é uma história muito parecida com a que abre o teu processo como leitora, aquele jornal com a notícia de um acidente de um trem que você encontra ainda criança e pede pro seu pai ler e ele começa a inventar narrativas, que você sabe que são mentiras. Aí começa a descoberta do desejo da leitura pra ti e esse conto termina o livro. A relação com teu pai [o professor e linguista José Lemos Montenegro] é muito forte e há muitos pais na tua obra. O que você pode dizer a respeito desse elo?

A relação familiar, não colocaria só a paterna, mas a familiar, a paterna, a materna, com a minha irmã, porque meus dois meio-irmãos só fui conviver com eles... Quer dizer, nasceram quando eu tinha vinte anos de idade. Quando nasci, minha irmã já existia, então esse núcleo familiar,

acho que pra qualquer pessoa, ele é a base de formação. Então, é essa ideia de que toda essa influência cotidiana de leitura, porque os três sempre foram e são grandes leitores, tanto meu pai, quanto minha mãe, quanto minha irmã... E essa naturalidade com que, lá em casa, o livro, a palavra estava presente... Acho que foi isso realmente o que solidificou essa questão. E também tem um outro aspecto que é o fato de – você falou “fantasma”, né? – um irmão fantasma que eu tenho que é esse segundo: tem a minha irmã, depois esse segundo que não chegou a nascer, que minha mãe sofreu um aborto, e eu. Então por isso que me chamo Tércia, que é em homenagem. Sou a terceira dessa sequência, em homenagem a esse segundo, que nunca existiu, que seria um menino. Não me lembro quando minha mãe disse que eu era a terceira porque o segundo não estava lá, sempre foi dito isso. Meu pai nunca falava mas ela sempre teve a presença desse filho, que acho uma coisa positiva. Ela sempre o reconheceu como filho, nunca encarou como um episódio irrelevante: colocou no lugar... dele. Então, esse meu lugar de terceira é que era sempre uma coisa. Porque as expressões, por exemplo “um é bom, dois é pouco, três é demais” ou, então, triângulo amoroso... Então sempre que eu começava a pensar no “3” em alguns termos de expressões populares, o “3” sempre aparecia como uma coisa a mais, uma coisa excessiva, um desperdício. Então eu tinha esse fantasma, de que se meu irmão tivesse vivido, talvez eu não tivesse nascido, talvez minha mãe tivesse se contentado com uma menina e um menino. Esse fantasma só foi tirado da minha cabeça quando meu pai disse: “Ah, minha filha, você se esquece que é a divina TRINDADE! [Risos] Deus pai, o filho e o espírito santo...”. Então, na verdade, “3” é um número sagrado, não tem nada de excessivo. Mas acabou que esse núcleo familiar teve um fantasma também, que foi a presença desse meu irmão, que inclusive é uma presença que estou querendo resgatar nesse livro que estou começando a escrever, sabe? Porque acho que preciso escrever sobre ele. Inclusive com o nome que ele teria.

Tem uma frase que ouvi de você em sala que é “Coincidências... Para quem acredita...”

É, porque não há.

Sobre a temática da maternidade, ela já é quase um clichê de Tércia. Todo mundo te pergunta desse livro [O resto de teu corpo no aquário], todo mundo aborda essa questão, assim como o feminino em geral. Isso está ficando mais claro pra ti? Ou sempre foi? A questão do corpo é uma problemática? Porque pra mim fica claro a fragmentação dos corpos, os corpos em migração, mesmo na memória. O corpo já chegou em outras linguagens, na performance em especial e agora está cada vez mais forte na literatura. Você acha que esse tema te perpassa?

Acho que sim, acho que é realmente uma grande fonte de interesse até o corpo como espanto. Como é que a pessoa pode se espantar com o próprio corpo ou não reconhecer o próprio corpo seja numa situação de deficiência, assim, como a Laila, quer dizer: “Não aceito esse corpo que tenho, se pudesse renegaria essa parte material minha ou trocaria por outra”. Até um processo de envelhecimento, enfim, momentos em que você não se sente confortável dentro do seu próprio corpo e como isso é razão de espanto e também razão de aprisionamento. Porque eu acho que talvez um grande tema que eu volta e meio trabalho é o tema do aprisionamento, de

como você pode se sentir tolhido, perseguido, vigiado ou até mesmo sufocado por um relacionamento, por uma situação...

Por uma mãe!

Por uma mãe... Ou pelo próprio corpo.

Esse é o final do O tempo em estado sólido: “Tentarei perder o corpo...”, isso dito em meio às águas. Porque há sempre um duelo: o vermelho, de vida e o azul dessa cidadezinha praiana, que sempre aparece. Nós já falamos sobre as temáticas, agora vamos falar sobre cada livro. O Vendedor [O Vendedor de Judas] parece ter uma temática interiorana só que vem o espanto: é a história de alguém que vai explodir o sertão. Então, que cidade é essa que a Tércia imaginou? Penso ser Fortaleza esse misto de província e cosmopolitismo.

Pois é, por ser o primeiro livro, quando comecei a escrever eu tinha uma ideia de que a escrita não poderia ser pessoal, que eu tinha que escrever sobre aquilo que observava, apenas, e não sobre aquilo que sentia. O que sentia era de foro íntimo e isso não ia interessar jamais ao leitor. Então, todas essas histórias d’*O vendedor de Judas* partem ou da observação, alheia àquilo que eu sentia, ou de uma história que me contaram, então muitos desses causos sertanejos, de fato, escutei na minha família, histórias que meu avô viveu, por exemplo, essa história do juiz que manda soltar os presos, isso aí foi meu avô que foi juiz de Aquiraz. Ele fez realmente isso. Então eram histórias familiares, quase todas. “O vendedor de Judas” não, o conto que dá título não, mas a maioria dessas histórias são histórias familiares. Às vezes não era nem a história, às vezes partia de um perfil de um personagem, que uma tia dizia, conversando com minha mãe: “Ah, você se lembra da fulaninha, lá em Senador Pompeu...” e falavam sobre a pessoa que elas tinham conhecido. Aquilo, pra mim, já era um personagem e eu colocava essa personagem numa situação. Então todo esse livro nasceu dessa maneira. Quando passei para o *Linha Férrea*... Quer dizer fiquei satisfeita com *O vendedor de Judas*, mas com aquela ideia de que ele não dizia muito de mim, dizia daquilo que me contaram, etc. Com o *Linha Férrea*, comecei a, de fato, colocar coisas mais pessoais, embora ainda tenha muito essa tendência do *Judas* no tamanho dos textos, que são textos curtos ainda e o próprio conto “Linha férrea” me foi narrado, uma história real que me foi contada, Na verdade acho que nunca perdi de todo essa coisa de me contarem histórias tanto é que estou fazendo agora essa convocatória [Risadas]. Mas já comecei a colocar [no livro *Linha Férrea*] fatores mais pessoais, como, por exemplo tem um conto aqui chamado “Cavalo diante do mar” que é um conto que nasceu de uma fotografia que fiz. E o que começou a me deixar um eixo, que depois peguei com força foi essa ideia de que a literatura é uma arte visual. Então nesse livro começo a fazer uma coisa que chamo, pra mim mesmo, de “contos pictóricos”, que seriam contos que não tem muita ação, que têm imagem, que são uma cena, como “Estudo em vermelho”, como o próprio “Cavalo diante do mar” que é a descrição da fotografia que fiz. Então, comecei, nessa época, a pensar em ser fotógrafa de fato, como uma estratégia de mesclagem com a literatura. Começo a pensar nisso não de forma tão consciente, mas começo a colocar fotografia e conto como coisas equivalentes pra mim, pra

minha satisfação artística. E começo a fotografar, não com tanta frequência, mas começo a fotografar por essa época. Depois *O resto de teu corpo no aquário* continua com essa ideia de imagens, mas só que realmente esse foi um livro que escrevi na pior fase da minha vida, na pior, na fase em que lhe disse que não sei como é que consegui ser tão corajosa, pulando várias fogueiras. Por isso que acho que ele é um livro assim tão carregado.

Mas ao mesmo tempo um dos mais exitosos, né, mais lembrado, mais lido...

Uma vez me disseram uma frase que achei bem interessante, ela dizia que a gente se lembra mais dos momentos ruins que dos momentos felizes porque a felicidade não deixa cicatrizes. Então, talvez também os leitores acabem gostando mais de ler histórias trágicas e viscerais porque elas deixam cicatrizes também e as histórias felizes, as histórias leves, elas causam aquele bem-estar, mas não são tão lembradas. Talvez seja uma propensão humana ao masoquismo, não sei. [Risos]. Mas foi um livro que tive que escrever realmente nessa época, como sobrevivência. São textos maiores, então vejo uma diferença em relação ao *Linha Férrea*: já estou entrando em uma estrutura querendo sair do conto, querendo ganhar narrativas mais longas e n' *O tempo em estado sólido* isso é admitido.

Mas há um espaço de tempo longo entre os dois!

Pois é, porque nessa época eu fiquei escrevendo os infantis e também teve tese de doutorado... Mas n' *O tempo em estado sólido* eu realmente estava querendo escrever um romance. Tanto é que os personagens aparecem em vários contos, essa ideia de que: Como é que faço um personagem viver muitas situações? Como é que aproveito um personagem? Como é que deixo ele frequentar páginas? Como é que não descarto um personagem depois de uma cena? Era esse o exercício.

E que deu muito certo: indicação pro Jabuti, Portugal Telecom...

É. Ficou um livro híbrido. Tem gente que acha estranho que os personagens voltem, mas, enfim, ele era assim, não pude fazer nada contra.

Você tem algum livro preferido, alguns contos marcantes?

Gosto muito do “Linha Férrea”, do conto, porque ele me lembra o quadro da Frida Khalo. Quando estava escrevendo, estava me lembrando daquele quadro. Acho que tem essa relação também com a imagem que construí pessoalmente, embora no texto não apareça nenhuma referência a ela. Como é uma artista que gosto muito, então gosto desse meu conto que me faz lembrá-la. Também em *O tempo em estado sólido* foi bom conviver com o Alessandro e com a Larissa. Acho que são eles meus preferidos. E o *Turismo*.

N'O tempo em estado sólido aparecem alguns personagens negros. Já no Linha Férrea, eles aparecem, uma empregada. Aqui também há, a Serpentina. Eles têm um papel que não é de protagonismo. Nós estamos vivendo um momento na literatura de militância. Isso te preocupa de alguma forma? Porque você diz declaradamente não gostar de perfis prontos, porque seria empobrecer o ser humano e você faz isso muito bem com as mulheres, de vários tipos na sua literatura. Mas, quanto a outras marginalidades, isso pode ser uma questão a ser cobrada de você ainda mais. Como você vê essa questão social e literária?

Vejo como a coisa mais positiva dos últimos tempos, na verdade em termos culturais, não só na literatura, em várias linguagens. Como você coloca, não me vejo num papel de militância quanto a esse tema. Claro que, em termos de militância feminista, tenho reflexões a respeito, mas elas não entram na hora em que estou escrevendo, entram talvez depois, no processo de revisão ou até mesmo quando releio um fragmento que posso me questionar se aquilo ali repete um estereótipo ou, na verdade, contradiz... Porque essas questões são questões tão entranhadas na gente que é preciso às vezes que a gente se distancie pra se alertar: “Será que estou repetindo um estereótipo? Até que ponto essa é uma crença que me impuseram e jamais questionei?”. Agora quanto à questão dos personagens negros, nunca me vi colocando protagonistas negros exatamente pela minha experiência pessoal, pelo meu lugar. Então, a partir do momento que vejo que a literatura não é só observação, que ela é também experiência e passo a colocar aquilo que sinto, que passo a colocar aquilo que experiencio, então tenho que partir de uma posição de escolhas que a própria vida me selecionou. Por exemplo, esse lugar da intelectualidade, porque nasci numa família intelectual, nasci numa família burguesa, de classe média, nasci numa família branca... Então é o lugar do qual falo, não poderá ser outro. Lógico que existem questões que jamais vou conseguir alcançar... A gente alcança por empatia, mas não alcança por identificação, porque realmente acho que são experiências únicas e não me arvorar sequer o direito de falar a respeito porque acho que seria um exercício artificial.

Mas para as mulheres o perfil consegue ser múltiplo. Você pretende cada vez mais criar personagens femininas que sejam essas mulheres que você pensa pro mundo?

Acho que, como cada vez mais estou lendo a respeito, estou me informando e fazendo reflexões, debatendo com pessoas esses pontos, indo a palestras, assistindo a vídeos, é uma coisa que não vai parar, que só vai amadurecer cada vez mais. E quero que seja assim porque acho que a gente tem uma dívida pessoal, mesmo, com essas questões que passamos muito tempo ignorando. Então a partir do momento em que me alimento disso, isso estará presente nos textos de maneira espontânea.

É assim também com o Ceará na tua literatura? Sei que no próximo livro vai ter um passeio por Fortaleza e tudo. Então, o medo de ser regionalista acabou?

Acabou total. Totalmente acabou. Porque, na verdade, acho que é um preconceito que o próprio autor carrega de achar que os outros vão ter preconceito. Quem tem que ter vergonha é quem sente o preconceito. Então, se alguém disser: “Ah, você é uma autora nordestina!”, qual o problema? Mas não vou dizer: “Sou uma autora nordestina”, não tem sentido nenhum disso. É mais um desses pontos com os quais a gente convive sem levantar questionamento.

Uma vez também em sala você falou que existem dois tipos de leitores, os gracilianistas e o roseanos. Então, falei: “Ela é de Graciliano!” e você disse “Não, sou do Rosa!”. Mas você também é uma greimasiana [a autora trabalha, dentre outras vertentes, com Semiótica Discursiva na universidade]. [Risos]. Então, quero perguntar como seu livro resolve essa equação entre razão e emoção nos textos.

[Risos]

Não, o Guimarães Rosa... Não digo que sou uma escritora roseana porque isso seria uma pretensão lunática, mas tenho um temperamento de leitora roseana no sentido de que gosto de abundância. Gosto de textos que me carreguem numa correnteza sem fim. Não gosto de textos econômicos, rápidos, diretos, descarnados... Não gosto de sensações curtas e passageiras. Quero sensações longas e duradouras... Acho que esse é o ritmo do Guimarães Rosa, o ritmo narrativo e não só o ritmo narrativo, eu acho que até a própria reverberação da história dele. Claro que isso sou eu como leitora, daí para conseguir fazer um texto escrito que cause isso no leitor são quilômetros! Mas como leitora é a minha preferência. Então, acho que é a *semiótica das paixões*. [Risadas] A gente resolve com a semiótica das paixões! [Risadas].

Muito bom! A Semiótica é uma aliada tua, né? Ela é muito presente mas também, como o feminismo, ela aparece depois da criação inicial.

Depois! Tanto é que no *Turismo para cegos* tem uma das partes com uma epígrafe do Greimas, que foi uma coisa que pensei: “Por que não?”. Fiquei naquela dúvida, “Menino, eu vou colocar a epígrafe de um teórico? Por que não?”. E a semiótica faz com que eu circule pela fotografia também, a fotografia enquanto narrativa, que é uma coisa que me interessa cada vez mais e que, se tudo der certo, vai dar certo essa disciplina que estou querendo implantar aqui [na Universidade Federal do Ceará], de análise do texto visual. Cada vez mais essas costuras entre linguagens vão estar presentes na minha vida não só na escrita, mas também no magistério porque tenho esse desejo de continuar frequentando esses assuntos o máximo possível.

Queria falar agora da sua máxima “Literatura é uma arte visual!” que está até em paradas de ônibus [fruto de uma exposição urbana de frases literárias em decorrência da Bienal de Curitiba 2016]. Isso se relaciona, como você disse, com os contos que escreveu. É visual, de fato, a literatura?

Pois é, é essa ideia mesmo de que a palavra escrita tem uma materialidade, tem uma sedução gráfica que é o que me captura. Claro que a gente usa também a palavra oral e claro que venho de um tradição de literatura oral, sou nordestina. Aí vem o meu lugar de fala: só fui ter contato com a literatura oral, com o cordel, com repentistas quando era adolescente. Claro que me contavam histórias mas sempre com o livro ali presente, então sabia que aquela palavra que estava sendo contada era uma tradução da palavra escrita. Então, a palavra escrita sempre foi o objeto de desejo. Ela sempre teve a primazia para mim, essa ideia da imagem, da imagem da palavra, a imagem mancha, da letra no papel.

E o oposto também. A imagem que vai virar palavra!

Exatamente, também, no processo de estudo da fotografia. Então, como é que isso é reversível, como é que uma coisa dá na outra, é o que me interessa, essa transformação, que é também uma transformação de corpo, de como é o que um corpo se transforma num outro.

Como por exemplo, “Laila e Pierre” [nome do casal protagonista de Turismo para cegos], que é uma fotografia premiada sua que veio depois do livro, sim?

Foi, fiz essa fotografia quando estava no Pós-Doc. Na época, aproveitei para ir na Bienal de Veneza e essa fotografia foi feita num jardim lá do evento. Quando vi comecei a chorar, quando vi aquela pedra. Nunca tinha acontecido isso comigo. Fiz papel de louca... [Risos] ... em plena de Bienal de Veneza. Comecei a chorar quando vi aquilo porque pra mim foi a cena mais bela. Claro que aquilo era uma escultura produzida pela mão humana, mas não tinha nenhuma legenda. Não sabia se era uma obra do evento ou se era uma coisa que estava lá há muito tempo no jardim. Não me interessei em saber porque aquilo dali bastava. Fotografei. Como o rosto da figura feminina está coberto e a figura masculina está tão amorosa e ao mesmo tempo sofrida abraçando, dei o título de “Laila e Pierre”, porque me pareceu que era uma transação, um relacionamento parecido com o que eles [os do livro] tinham: ele tentando proteger e ela sem mostrar bem o rosto... É essa coisa da sedução da imagem, que está nas artes, de uma maneira geral.

E sobre sua literatura infanto-juvenil, o que você pode falar?

Foi uma fase. Justamente entre *O resto de teu corpo no aquário* e *O tempo em estado sólido*. Nesse ínterim, estava fazendo minha tese de doutorado e era interessante porque sempre preciso descansar de uma coisa em outra. Tenho essa questão. Sempre estou lendo mais de um livro ao mesmo tempo, porque descanso de uma leitura em outra. E escrevendo também. Agora estou escrevendo esse livro, mas ao mesmo tempo escrevo pro *Rascunho* [Periódico literário] os ensaios. Então descanso de uma coisa em outra, comigo sempre é assim. Não consigo ficar obcecada por um tema. Até admiro as pessoas que pegam dois meses e ficam fazendo só uma coisa. Não consigo, me aborreço, me enfadonho... Preciso descansar de uma coisa em outra no

mesmo dia. No mesmo dia preciso ler uma coisa e ler outra, escrever uma coisa e escrever outra... Então estava escrevendo uma tese de doutorado e o que melhor para descansar do que num texto lúdico? O primeiro infantil foi “O gosto dos nomes”, que surgiu como uma encomenda, mas, a partir do segundo, talvez tenha sido em 2006, estava me relacionando com um ilustrador e a gente acabou fazendo parcerias. Começou que publiquei o primeiro infantil antes de conhecê-lo, depois conheci, apareceram outros convites, a gente foi fazendo parcerias e foi dando muito certo. Acho que foram sete livros nessa fase porque é muito rápido, é um conto. Um conto gera um livro.

Você também estudou Artes Visuais. Você chegou a concluir?

Não. Abandonei. Inclusive foi um grande satisfação, porque nunca abandonei nada na minha vida. Ia até o fim de tudo, suportando, tendo paciência... Entrei no curso de artes visuais do IFCE [Instituto Federal do Ceará] como licenciada, não passei pelo processo seletivo, entrei na vaga de licenciada e lá é uma licenciatura em Artes Visuais. Aproveitei várias disciplinas de educação etc, mas... Fiz tudo o que me interessava: fiz xilogravura, escultura, tridimensionalidade... Grandes paixões! Mas depois de fazer todas as disciplinas de artes que me interessavam, chegou aquele momento que teria que fazer as disciplinas de estágio. Disse: “Olha, sou professora há 20 anos, não tenho pretensão de ensinar artes visuais. Ensino no curso de Letras. Não vou em momento nenhum abandonar o meu emprego pra ir ensinar Artes Visuais em outra instituição. Então, gostaria de saber se existe uma maneira de converter esse curso para que eu não saia licenciada”, porque também não adiantava ensinar em universidade, tinha que ensinar em escola de Ensino Médio e Fundamental. Eu tinha ensinado em Ensino Médio durante 12 anos, mas ainda assim tinha que ir pra Alfabetização! [Risadas]. A moça disse: “São só 200 horas..” e eu: “Só 200 horas da minha vida. Não existe a possibilidade!” [Risos] Abandonei solenemente. Sabia dessa possibilidade, mas o que interessava era o que ia aprender lá e realmente foram coisas muito interessantes não só na prática artística, porque lógico que não vou me tornar uma gravurista, mas o fato de saber como se faz permite que eu valorize muito quando vejo a obra na exposição: sei que o processo é complexo.

Vi inclusive no seu blog que você se utilizou da escultura, na elaboração do novo romance.

Sim, foi um verdadeiro laboratório que fiz lá nessa disciplina com o Fred Macedo, que também é um grande desenhista. Quer dizer, também tive a oportunidade de conhecer artistas nesse ambiente e muitas referências de artes, muitas, que eu se eu não tivesse feito o curso... De arte contemporânea peguei muitas referências.

Isso tá claro pra ti: a literatura nunca esteve isolada, não é?

Sim. Porque tudo é arte. Tudo é pulsão.