



# Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 13 N. 01 2017

Literatura e Confinamento I

## **Alguém chamado Pedro Vicente: exílio e deslocamentos na narrativa contemporânea**

### **Someone called Pedro Vicente: exile and displacement in the contemporary narrative**

Daniel Conte  
Éderson Cabral  
Ernani César de Freitas

**RESUMO:** Um sujeito chamado Pedro Vicente, que atua como tradutor na cidade de Porto Alegre, após sofrer um assalto, decide isolar-se em seu apartamento de 55m<sup>2</sup>. Em uma espécie de exílio político, Pedro Vicente mantém um jogo de alteridade com o Javier Lucerna, poeta e revolucionário nicaraguense, o qual traduz para o português. Num ócio vital ou num cenário de produção literária, Pedro Vicente se dedica apenas a ler, escrever e traduzir. Esse deslocamento, provocado por um estresse pós-traumático, faz com que Pedro Vicente funde um país no terceiro andar de um prédio no centro da cidade. A fundamentação teórica para análise tem como base os trabalhos de Gaston Bachelard (1993), de Edward Said (2000) e Marc Augé (2012, 2014) entre outros. *Terra Avulsa*, de Altair Martins, obra lançada em 2014, evidencia uma série de deslocamentos, violências e medos a que a sociedade contemporânea está sujeita.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Terra Avulsa*; Altair Martins; Isolamento; Violência; Exílio; Medo

**ABSTRACT:** A man named Pedro Vicente, who is a translator in Porto Alegre, decides to lock himself in his 55m<sup>2</sup> apartment after being robbed. In sort of a political exile, Pedro Vicente keeps an otherness game with Javier Lucerna, poet and nicaraguan revolutionist, who translates it to portuguese. Either in a vital idleness or in a literary production scenario, Pedro Vicente dedicates exclusively to reading, writing and translating. This displacement, caused by a post traumatic stress, makes Pedro Vicente found a country on the third floor of a building downtown. Many researchs were used to create the foundation of this analysis, such as Gaston Bachelard's (1993), Edward Said's (2000) and Marc Augé's (2012, 2014) works. A series of displacements, violence and fears that the contemporary society is subject to can be found in Altair Martins' *Terra Avulsa* (2014).

**KEY-WORDS:** *Terra Avulsa*; Altair Martins; Isolation; Violence; Exile; Fear

## **1 Considerações avulsas**

Em entrevista publicada na *Revista Nacional de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua*, em 2010<sup>1</sup>, Altair Martins aceita a hipótese de que a cidade

<sup>1</sup> Disponível em: <[revistanacionalestudiosliterarios.com.net/2010-portadaentrevista.34altairmbr](http://revistanacionalestudiosliterarios.com.net/2010-portadaentrevista.34altairmbr)>. Acesso em: 10 de out 2010.

é imagem e cenografia fundamentais em suas obras. E de fato é isso que ocorre. Se lançarmos um olhar em sua poética, perceberemos, desde *Como se Moesse Ferro* (1999), *Dentro do olho dentro* (2001), *Se choverem pássaros*, (2002) e *Enquanto água* (2011), obras que reúnem narrativas curtas, ou ainda, *A Parede no Escuro* (2008) e *Terra Avulsa* (2014) que o labirinto urbano oferece a seus atores uma condição única de edificação. O sujeito histórico representado pelos e nos narradores de suas obras representa um não-tempo, que traz à luz problemas incrustados em qualquer sítio que se pretenda urbano: o excesso do espaço físico que transborda nas ruas – o ser humano; e o excesso do espaço subjetivo que transborda no vazio – a solidão. Tudo isso que invariavelmente em algum lugar no espaço ou no tempo será elemento balizador, recorrente e irresolúvel. David Riesman, em sua *Multidão solitária* (1995, p. 244), registra que, com os novos desenvolvimentos, “o estilo do moralizador no poder não é mais conveniente. A política atual recusa-se a ajustar-se em seu compartimento do século XIX. Apoiada pelos meios de massa, invade a privacidade do cidadão com seu ruído e suas exigências, desestabiliza e confina imaginários, destrói as transições mais antigas e mais fáceis dos interesses individuais para os locais, dos locais para os nacionais e dos nacionais para os internacionais, submergindo o indivíduo diretamente nas complexidades da política mundial, sem que tenha uma noção clara de onde se localizam seus interesses.

Essa malha labiríntica que proporciona o espetáculo da subjetividade move o perambular distópico dos personagens de Martins, uma vez que a cidade, o espaço em que estão inseridos, não favorece associações humanas permeadas por emoções e sentimentos de humanidade. O que o espaço urbano possibilita é um esmagamento imagético e a desparametrização do conviver, levando o ser à transitoriedade espacial, se pensarmos aqui em Lewis Mumford em sua *Cidade na História*, que tem como última instância a hiper-realidade conceituada por Baudrillard em *Simulacros e simulações*, por exemplo, em que a simulação torna-se uma verdade além do real, sem levar-se em conta as condições históricas de produção daquele sujeito.

O real é produzido, consoante o autor, “a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou

---

negativa. É apenas operacional. Em verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera.” (1991, p. 8). Ao determo-nos mais especificamente em *Terra Avulsa*, temos como mola propulsora da trama uma situação banal nos centros urbanos: um assalto; Pedro Vicente, tradutor de Língua Espanhola, formado pela UFRGS, é assaltado por Mickey Mouse e Steve Jobs quando do movimento de atravessar a rua. Os marginais param a moto e roubam-lhe os pertences. Dele são subtraídas uma jaqueta, uma pasta com inúmeros textos – alguns traduzidos; outros poemas de sua autoria, uma carteira de identidade, um computador e algumas folhas de cheque. Em pavor por não conseguir colocar-se como um sujeito identificado, Pedro, traumatizado pelo assalto e pelo atendimento recebido na delegacia, vai pra casa e funda o menor país do mundo em seu apartamento. Um país de 55 m2 que declara, através de suas autoridades, situação de hostilidade com o Brasil, território com o qual faz fronteira por todos os lados. Esse personagem traumatizado confina-se em “Um território menor que o Vaticano, bem menos canalha também. Um país de 55 metros quadrados de área construída, cujas paredes eram opacas e do tempo dos tijolos duplos. Um país honesto onde só eu, o monarca em terreno de napa, sofria o prejuízo” (MARTINS, 2014, p. 226), diz o narrador com um sentimento de prazer soberano.

A sensação de despertencimento o leva a humanizar objetos e desumanizar pessoas. Como exemplos mais contundentes, estão seu relato do assalto e a hostilidade com que trata Eudora, a única brasileira que tem permissão de entrar no país. Pedro Vicente não narra o que com ele passou, e ao negar-se à narração por vergonha e reforço de seu deslocamento e por não estar em seu espaço de espetáculo, dá voz a um pacote de bolacha que inicia o relato do acontecido, colocando-se como vítima do que não sofreu: “Imóvel, o pacote de bolachas percebe que o deixaram de meias. Na pasta que levaram estão todos os documentos possíveis, além do computador, um exemplar de *Polvo*, de Lucerna e uns escritos soltos” (MARTINS, 2014, p.13). Este narrador entende a sensação do assalto quando consegue exilar-se de si e deixar que um pacote de bolacha conte o que, de fato, ocorreu. O objeto narrando o objetalizando. Interessante perceber que o espaço urbano subjuga o sujeito narrador às vontades de consumo de Mickey Mouse e Steve Jobs, dessa forma, o narrador se vê capturado pelas necessidades do consumo altero. É algo natural na cidade, pois ela “não é apenas um objeto percebido e talvez desfrutado por milhões de pessoas de classes sociais e características

diversas, mas também produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixam de modificar sua estrutura” (LYNCH, 1997, p.2).

A observação de Lynch recupera, ou melhor, dialoga com Erwing Goffmann, quando diz que as atuações de cada sujeito que compõem a ossatura urbana, estão condicionadas aos ambientes nos quais esse sujeito se insere. E isso é relevante se pensarmos que, quando de seu exílio em país gestado, o narrador se converte em um déspota daquele território. Objetaliza Eudora, a única brasileira que tem acesso e visto permanente para entrada no país, imaginando-a como uma boneca articulável para o sexo: “Por ora, Eudora não me parecia só um corpo de matéria inerte, madeira, plástico, papel. Se fosse, melhor que respondesse como uma boneca na qual eu poderia deitar, estabelecer contiguidade, consumindo-a sem validade e sem culpa” (MARTINS, 2014, p.52). Ou, ainda, quando humaniza objetos não só pelos poemas que produz, mas, também, pelas discussões empreendidas com o cabideiro de madeira, seu crítico mais voraz. A relação esquizofrênica de colocar-se homem e objeto, simultaneamente, dependendo do espaço que ocupa no apartamento, ou melhor, no país, o eleva à condição de artífice instrumentalizador do real, gestando o hiper-real baudrillardiano. Pedro Vicente tem uma relação de desfronteira humana com o código imaginário que ele abandonou. Isola-se do Brasil, mas em doses homeopáticas, o que se opõe à radicalização de fundação de sua República; contudo permite-se não sentir saudades, diz ele

Das frestas de minha janela, lacrado à atmosfera de sol, ou chuva, surdo ao ruído da rua e aos clamores da vida. Remendava imagens de ângulos os mais incompletos, porque a janela me oferecia uma propaganda do mundo incapaz de provocar desejos de totalidade. Era uma paisagem flutuante. Primeiro havia colado os jornais como esparadrapo. Depois substituí por fita isolante e me pareceu mais saudável. Eu me compunha um resquício entre o forro dos jornais e o que o vidro e a veneziana me permitiam. Espiava o Brasil, era isso. E tinha uma enorme satisfação em não sentir saudades. (MARTINS, 2014, p.62).

É nesse espaço encenado e ilusório, lugar de exílio de Estado e de confinamento íntimo, que o narrador começa a criar verbetes. Cria sete verbetes e suas definições: Sete definições para o verbete **anticidade**:

- 1) anticidade: cidade imensa, tão imensa que se mistura a outras cidades, sem elementos referenciais se não os limiares, que não são mais que passagens – aeroportos, portos, alfândegas, estações de trem.
- 2) anticidade: cidade não funcional; estrutura urbana na qual as funções sociais se entretravam, de mod que reiniciar o sistema parece ser a única solução.

- 3) anticidade: cidade toda fundo ou toda figura (ou onde fundo e figura sejam elementos performativos); falência do enquadramento; cidade sobreposta;
- 4) anticidade: cidade plasmática, sob inflamação dos referentes espaço-tempo; falência da noção da totalidade se não como diluição; deslimite;
- 5) anticidade: local de alheamento, de identidade transitória, de significação mambembe, excentricidade;
- 6) anticidade: cidade incapaz de imprimir identidades e onde viver é um papel a ser cumprido; cidade máscara;
- 7) anticidade: cidade sem horizontalidade, cuja textualidade é interrompida; cidade ilegível, cidade a ser escrita.

Essas definições servem como os sete argumentos de sua fuga, de seu exílio. O narrador passa, então, a viver em seu país, negando as cidades que não o compõem e que não gestam fronteiras por que para que haja fronteira é preciso haver o humano. Ele nega a mínima manifestação do humano em seu território e, em um movimento que vai na contramão do que Munford (1998) chama de “micro-desilusão” da funcionalidade urbana, ergue-se manifestando uma espécie de autismo social. Segundo o narrador, seu apartamento foi o nono país a falar português e o primeiro a ter traduzidos os textos de Javier Lucerna, poeta e revolucionário nicaraguense – de quem é tradutor. Isolado do Brasil, tem notícias nos domingos à tarde quando Eudora chega. A mulher traz o suficiente para que Pedro se alimente:

Abria a geladeira e preenchia as grades vazias como coisas que eu gostava: água mineral sem gás fonte ijuí, guaraná fruki ou coca-cola, algumas frutas, margarina qualy cremosa sem sal, bisnaguinha seven boys, leites da marca mu-mu, santa clara ou elegê e bolachas, geralmente isabela ou marilan. Já havia trazido geleia ritter goiaba e patê excelsior de frango. (MARTINS, 2014, p.35)

E mais, traz fotos para que ele escreva poemas que dialoguem com as imagens, pois a sua vontade mais que vontade era o lançamento de um livro objeto, o que vai contra a humanização objetual do tradutor. Os textos são produzidos a partir de uma relação lógico-subjetiva com o mundo exterior: para isso Pedro recupera a **hipálage**, uma figura de retórica antiga mas que representava as idiossincrasias do brasileiro:

Eu podia provar que, apesar de ser uma figura da retórica antiga, aquela era a figura do brasileiro. A hipálage de Lucerna mostrava desajuste entre a gramática e a lógica e também a ruptura da linha sintática. Denunciava a meu ver, o que sempre me tinha interessado – era o atalho, e o atalho era uma especialidade brasileira” (MARTINS, 2014, p.23).

A figura do atalho, aqui, se mostra significativa já que sua constituição de sujeito deu-se pelos atalhos de sua existência, e são justamente os atalhos que sustentam aqueles que estão em exílio, pois como afirma Said (2000, p. 52)

O problema é que, para a maioria dos exilados, a dificuldade reside, não só no fato de serem forçados a viver longe de casa, mas antes, e tendo em conta o mundo de hoje, em viver com inúmeras evocações de que estão no exílio, de que as suas casas não estão, na realidade, tão distantes, e de que o tráfego habitual do dia a dia na vida contemporânea, os mantém em contato permanente, embora tantalizante e vazio com o local antigo, assim sendo, o exilado existe num estado intermédio, nem completamente integrado do novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, rodeado de semi-envolvimentos e semi-distanciamentos, nostálgico e sentimentalista, por um lado, imitador competente ou proscrito em segredo, por outro.

Pedro Vicente é paradoxal: exila-se semi-estando em seu país e semi-confina-se de si mesmo. Não conheceu a mãe biológica, foi criado pela madrinha que o deu a Izolina, sua terceira mãe. “Nasci, é certo, e ninguém assumiu minha autoria. Sou um tradutor, mas preciso entender qual é meu idioma de chegada” (MARTINS, 2014, p.31). O não reconhecer-se o leva a uma condição de exílio em si mesmo, como espécie de diáspora subjetiva. Quando resolveu que sairia de casa, sua mãe, Izolina, sentenciou: “Esse mundo aí de fora não é a tua casa”. (MARTINS, 2014, p.33). E, assim, não o foi. Os imensos obstáculos que se lhe aparecem são caracterizadores de sua condição de imaterialidade orgânica. O mundo lhe foi apresentado e sentenciado como hostil e as imagens gestadas pelo sujeito Pedro Vicente são hipálages. Contrariedades retóricas que constituem qualquer ator social que atravesse a cidade, encontrando atalhos para sua sobrevivência, uma vez que a cidade é a maior das ilusões do homem moderno. David Lynch observa que

o habitador de cidades quando “chega em casa, depois do trabalho ou de qualquer tarefa que o valha, ele pensa que seu dia chegou ao fim e começa um redimensionamento de seu tempo e de seu espaço. Ingênuo pensa em despertar-se no dia seguinte na mesma cidade que o permitiu voltar ao seu lar, mas isso não ocorre. É durante a noite que a cidade lança seus tentáculos sobre o fazer humano, redimensionando a impotência de seus habitantes e condenando-os as suas vontades” (LYNCH, 1997, p.79).

O isolamento do país de Pedro Vicente é mais fértil quando da sua declaração de hostilidade com o Brasil e da informação de Lynch. A fragilidade de seu ensaio exiliocionista vem à tona. É impossível para qualquer sujeito que esteja inserido no urbano escapar aos tentáculos da urbe, o que faz com que a imagem férrea de seu Estado legitimamente fundado a partir de seu trauma desfronteirize-se com o real, recuperando o redimensionamento da disneilândia, usado por Baudrillard. Sua fundamentação política vem em primeira pessoa: “A minha primeira noção de política foi que a feiura de casa não se mostrava para as visitas”. (MARTINS, 2014, p.77).

Pedro em um movimento traumático, depois do assalto, não pensa no erguimento de um novo país desde uma relação memorial com sua história e ignora, totalmente, que “as

lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (Halbwachs, 1992, p. 30). Quando de seu exílio, Pedro Vicente se ilude com sua organização simuladora e hiperrealiza a condição de liberdade, tornando seu país um espaço em que aqueles que nele habitam (narrador, objetos e Eudora) pensem que, nesse mundo nem verdadeiro nem falso, de exílio em suma, regenera-se a condição única e particular da anticidade que oferece a não menos única condição de liberdade.

Pedro Vicente funda um país, traça fronteiras imaginárias entre os cômodos de seu apartamento, cria estados e os governa em um profundo silêncio no qual se ouve apenas o olhar dos objetos. Alimenta-se do que Eudora lhe traz e passa os dias traduzindo, lendo e escrevendo. Nessas circunstâncias, desenvolve-se a *Terra Avulsa*, de Altair Martins, lançada em 2014. A narrativa relata as diversas facetas dos cidadãos contemporâneos, expondo a violência, o isolamento, a pobreza e algumas esferas dos trabalhos formal e informal, trazendo à tona um imaginário nacional, episódios e dramas cotidianos do mundo colonizado, amado, rechaçado, isolado, promissor, gigante e confuso.

Este artigo centra-se nas relações que o universo ficcional de *Terra Avulsa* permite estabelecer com o isolamento, a violência, o expatriamento, os deslocamentos e os desdobramentos (duplicações) respresentados na narrativa.

### **Isolamento do filho de Izolina**

Pedro Vicente é um herói que tranquiliza o leitor com sua resistência e abdicação ao mundo que não é seu, no qual não se encaixa, como aponta sua mãe, Izolina: “Esse mundo aí fora não é a tua casa” (MARTINS, 2014, p. 33). Pedro Vicente se entrega a um ócio vital, o qual todos precisam, mas nem todos têm coragem de interpelá-lo, tê-lo ou permiti-lo diante dos valores da sociedade contemporânea, que impõem a atividade de trabalho como função vital, socializadora e inclusora – já que todos necessitam trabalhar, pois precisam consumir –, esse é um aspecto perverso da globalização capitalista (AUGÉ, 2014). O que o leitor pode perceber, em um primeiro momento, como covardia, irresponsabilidade e irreverência, nada mais é que a coragem e a determinação para dizer *não* a um sistema e a uma sociedade consumista.

Reconhecia do país abandonado que todas as pessoas, todas todas, por mais roupas cremes óleos perfumes que usassem, fediam. Disfarçavam com modos sociais de sorrir, consumir e consumir cosméticos e evitar as palavras sujas (MARTINS, 2014, p. 71).

Pedro Vicente percebe o estado do mundo e opta por se esconder; refugiar-se, desejo que muitos têm, porém não o fazem. Ele não deixa o mundo do trabalho impor-se, nem de lhe expor e aniquilar seus sonhos, seus devaneios e seu ócio. Pedro Vicente, após dizer *não* e não ir a uma entrevista de emprego, vence, simbolicamente, um sistema, uma nação que diz *sim* e possibilita, por muitos meios, a dor, a humilhação, a dependência, a exploração, ao sofrimento por meio do trabalho – em um passado não tão remoto e ainda vivo, pode-se dizer, também, por meio da escravidão.

Nada precisava existir para existir. Assim foi durante o dia em que me deu uma ilusão boba de sair. Era um dia em que eu deveria ir a uma entrevista de escola para disputar vaga como professor de Espanhol. Na noite anterior fui dormir pensando na capacidade invicta de me atrasar pra tudo. Mas simplesmente não aconteceu de eu me atrasar desde aquela manhã. Por isso fiquei deitado na cama e senti que eu havia mudado e era mesmo irreversível (MARTINS, 2014, p. 41-42).

No entanto, sua vitória fica evidente, quando ele afirma: “[...] É que o Brasil não pode comigo naquele dia. Anulei de um só golpe os efeitos do gigante” (MARTINS, 2014, p.46). Pedro Vicente sabe, assim como tantas outras personagens da literatura universal<sup>2</sup>, do que foge, ou melhor, sabe ao que resiste. O temor de Pedro Vicente o leva ao isolamento, por estar sujeito às normas sociais impostas e por ter uma vida que não consegue mais tolerar. Esse isolamento seja, talvez, uma reação involuntária, um sintoma, no entanto, quando funda seu país, se implica em um *ato responsivo ativo* (BAKHTIN, 1981), pois a fundação de uma pátria é uma resposta a uma outra, o Brasil. Embora seja paradoxal, a inação de Pedro Vicente é um mal ao sistema social, porque ainda que ele seja somente um, apenas mais um entre os

---

<sup>2</sup> Tal como a personagem Bartelbly, de *Bartelbly, o escriturário*, de Herman Melville, que simplesmente faz nada além de seu trabalho. Christine Revuz, psicóloga clínica e psicanalista, em *O trabalho e o sujeito*, afirma que: “[...] O trabalho funciona porque as pessoas vão além do que é lhes é simplesmente pedido (2010, p.207). Bartelbly, num ato de insubordinação, excentricidade e sabotagem, opta por não fazer nada além do que lhe é demandado. Do mesmo modo, a personagem Oblómov, que também dá nome ao romance mais famoso de Ivan Goncharov, *Oblómov*, decide a não sair mais da cama, pois se opõe aos valores da sociedade russa de sua época (a narrativa se dá durante a abolição da servidão na Rússia, no final do século XIX). Oblómov, ao contrário de Pedro Vicente, é rico, senhor de terras que vive de rendas, mas não sabe fazer nada; não amplia suas capacidades e parece tentar ocultar qualquer potencial ou talento, talvez por isso tenha sido educado, praticamente, à força. Oblómov tenta exercer algumas atividades laborais, mas nunca se adapta a elas ou aos ambientes, assim como nunca se adapta à nova sociedade russa, aos seus rituais, hábitos e costumes, tampouco adere à cultura que está por vir e, por isso, é habitante da própria cama. Por fim, cabe trazer uma das personagens mais famosas de William Shakespeare, Hamlet, que não se isola, mas fica em uma posição ambígua, pois, por mais que aja, está mobilizado, pois imerge em dúvidas e inquietações sobre o comportamento da sociedade que está inserido.

mais de 207 milhões de habitantes de um país gigante pela própria natureza, representa uma resistência, um despertar, um boicote ao flúor:

Desde os tempos coloniais, colocavam flúor na cachaça dos escravos. Contaminaram a coca-cola com flúor, e também a cerveja, o café, os doces de Izolina e as couves da nossa horta, que eu comia com ovos. Se eu reparasse, tudo deveria ter gosto de pasta de dente, porque ainda agora não reajo, estou velho, bagunçado nas carnes e criando raízes no que quer que me segure. Me tornaram brasileiro à base de flúor, e nem uma greve geral que sacudisse meu quarto parecia capaz de manchar a honestidade com que eu me sentava no sofá (MARTINS, 2014, p. 34)

Marc Augé (2014), em *Los nuevos miedos*, diz que há um aumento no mundo de violências de toda índole e que todos estão sujeitos a elas. A violência, pela qual é acometido, e a leitura dos textos de Javier Lucerna, revolucionário, poeta e escritor nicaraguense, provocam nele a sensibilização ao estado passivo que o povo brasileiro se encontra, sujeito a violências de todas as índoles<sup>3</sup>. Tanto na leitura como na tradução, Pedro Vicente vislumbra viver como Lucerna, apropriando-se de suas histórias, da revolução nicaraguense, para reconstruir sua própria vida, dar sentido as suas atividades. Jogar-se, *echarse*, na vida de Lucerna não é uma fuga, senão um encontro subjetivo, uma relação intersubjetiva gerada linguisticamente (BHABHA, 2011), mesmo que Pedro Vicente entenda como uma imitação e continuidade, pode-se entender como um jogo de alteridade e como um alento para continuar a viver uma vida (em uma nação) que não tolera mais, mesmo que essa revolução seja realizada singularmente e encastelada no seu apartamento.

Mas não creio que Eudora poderia entender a minha revolução, continuidade da revolução de Lucerna, contiguidade à revolução de veja, que era fazer algo, fazer de novo, e bem feito, e não se orgulhar. Eudora queria entender minhas ideias, mas desde o sofá limpinho a ideologia era impossível porque tudo era o que era (MARTINS, 2014, p. 74).

E ainda: “Digo tudo isso, atestando que mãe é uma sensação, nem sempre humana, a não ser pela linguagem. Corro o perigo de imitar Lucerna e pela mesma tosse [...] (MARTINS, 2014, p. 124). A leitura e a violência sofrida também lhe trazem indignação, mesmo que esse sentimento seja uma outra forma de medo, como aponta Augé (2014), que faz Pedro Vicente reagir e atuar. Dessa forma, ele age: isola-se e vive às custas do que lhe trazem, quando trazem.

Na cozinha, e abri a geladeira. Havia um vidro de pepino oderich com poucos inquilinos, uma lata de extrato de tomate elefante de cara muito contrafeita, dois ovos cansados e muito cheiro combinado e ruim. Nas grades da porta, um iogurte natural piá vencido, um dente de alho e um saquinho de plástico fechado onde um punhado de erva mate andava em círculos. No armário

---

<sup>3</sup> Violências econômicas, sociais, políticas, tecnológicas e naturais – essas duas últimas são desencadeadas pelas primeiras – (AUGÉ, 2014).

aéreo, encontrei somente farelos de bolacha. Por tudo o que me ia faltando, imaginava que Eudora não aparecia havia dois domingos (MARTINS, 2014, p.100).

No entanto, o personagem pode mais e esse período heroico de afastamento da sociedade, de exílio, é necessário para angariar forças a sua recuperação. Ele não aceita que o alívio imediato que o exílio lhe dá, transforme-se em impotência, por exemplo, as visitas de Eudora são como reposição de suprimentos em tempos de temor. E, pode-se pensar, também, que todos vivem sob um regime de medo – o terror, o pânico e o estresse de um é motivo de preocupação e inquietação para outros (AUGÉ, 2014); assim, Eudora alarmada pelo estado do colega, não apenas lhe visita, mas também provoca Pedro Vicente, tanto pelo desejo material por ela, quanto pela dedicação que lhe presta, a qual ele tem aversão.

É a relação com Eudora, contudo, que lhe desperta a necessidade tenaz de viver, que resiste a muitas provas, tais como as memórias (in)digeríveis e o confinamento, que sem dúvida, atualmente, na era do compartilhamento, da exposição, do espetáculo (Guy Debord, 1997), é o mais temível (AUGÉ, 2014), que vai ao encontro do que Edward Said (2000) afirma. O exílio é um dos destinos mais tristes. Ele não sai do Brasil, é um exilado em seu próprio país, entretanto, seu país é um espaço deslocado, flutuante e inserido no território ao qual declara relação de hostilidade. Mesmo não sendo um expatriado, pode pensar como tal e, além disso, pode imaginar e investigar apesar das barreiras e se afastar das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde pode, também, “ver coisas que geralmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram além do convencional e do confortável” (SAID, 2000, p. 62). Se coadunarmos à óptica de Said (2000), Pedro Vicente é um exilado dissonante, posto que é um intelectual não-acomodado, com conflitos com sua sociedade e por isso, apresenta uma

inaptidão latente, o que faz sentir-se fora do mundo familiar e da amena cavaqueira habitado pelos nativos, por assim dizer, com tendência a evitar, e até mesmo a detestar, as armadilhas da acomodação e bem-estar nacional. Para o intelectual, o exílio nesta acepção metafísica é o desassossego, o movimento, o estar sempre desinstalado e desinstalando os outros. Não podemos voltar em casa; e, infelizmente, nunca conseguimos chegar por perto completo à nova casa e estar em sintonia com ela ou com a nova situação (SAID, 2000, p. 55).

O excerto é um retrato, uma descrição de Pedro Vicente: exilado metafísico, que passa quatro meses dentro de seu apartamento. Tempo necessário para uma (semi)recuperação e abertura de espaços para novas memórias, ou melhor, experiências na esfera dos laços sociais e afetivos. O exílio é um deslocamento. Para Pedro Vicente, esse caminhar para o

exílio tem como significado uma certa liberdade que rompe com a acomodação e com os supostos triunfos nacionais exteriorizados por enunciados tais como “Chegar lá” ou “Sou brasileiro e não desisto nunca” – “A televisão dizia que eu não podia desistir porque eu era brasileiro” (MARTINS, 2014, p 296). Enunciados como esse são representações de um conjunto nacional, que faz Pedro Vicente se deslocar, exilando-se, marginalizando-se, inventando-se, dado que já “não pode viver um caminho prescrito” (SAID, 2000, p.61).

### **3 O apartamento da pátria, o espaço poético de Pedro Vicente e suas duplicações**

Pedro Vicente, após o assalto, necessita organizar-se socialmente, mas não o faz de imediato, pois antes precisa recontar sua própria vida, narrar-se é uma necessidade. Para isso, ele narra como habita seu espaço de acordo com todas suas dialéticas, dia após dia, em um canto do mundo, como assevera Gaston Bachelard (1993). Dessa forma, o seu apartamento se constitui em um refúgio, com uma particular diegese. Nesse canto não tão seguro, não tão livre das investidas do Brasil, vem à tona a casa de sua infância, a qual evoca suas memórias e traz ao leitor o primeiro universo da personagem.

Minha primeira lembrança é uma queimadura de terceiro grau. Izolina passa roupa com o ferro elétrico e não vê a minha mão experimentando a planura e o calor. [...] Na segunda lembrança estou de caiaque e, depois de olhar o canal dos navios [...] subo ao alto da guarita arruinada da Ilha do Presídio e olho para as águas não sei se avaliando a hora de remar embora ou se vigiando para que nenhuma cidade se aproximasse. A terceira lembrança me coloca na horta das couves. Sou um Capitão América de plástico a defender a selva verde dos vilões de plástico. Elaboro um cenário onde me divirto sozinho e estou seguro, pois tenho um escudo que os inimigos temem. [...] Por fim, descubro a árvore onde prego o assento laranja, apenas para ter um lugar onde ler as brigas entre o Namor e o Coisa até que os gritos de Izolina me chamem para tomar banho [...] (MARTINS, 2014, p. 60-61).

Na vida adulta, Pedro Vicente está sozinho uma vez mais, mas agora em um outro lugar, no seu país de 55m<sup>2</sup>. Nessa outra esfera, ele abriga seus devaneios. Esse local o protege como sonhador e permite que sonhe em paz, divirta-se, frua novamente, sem ter as responsabilidades da vida adulta, tão livre como uma criança que tem o compromisso com o lúdico e com a fruição de suas brincadeiras – mesmo que temporariamente. Bachelard (1993, p.26) levanta a questão que

Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente do seu ser. Então, os lugares onde se viveu *o devaneio* reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós.

Pedro Vicente joga com suas memórias, devaneios do passado, com suas fantasias e devaneios atuais. Em um espaço de pretensa solidão, ele experimenta a fragilidade dos lugares onde viveu, refugia-se no seu apartamento alugado em uma cidade que paradoxalmente o liberta, dando novas expectativas, mesmo sendo elas oprimidas pelas raízes familiares.

Nossa casa tinha as lâmpadas fracas, a descoberto, mal iluminando os cantos mais distantes. Seria fácil uma pessoa não se importar consigo. Mas eu queria estudar, e estudei como quem esquece de onde veio: primeiro na escola do bairro, depois na do centro. Por fim acabei indo fazer o técnico em Porto Alegre – técnico em mecânica, e Jacinto acreditou que eu poderia trabalhar com ele arrumando bicicletas (MARTINS, 2014, p. 31)

Bachelard (1993, p. 30) observa que “um inconsciente normal sabe ficar à vontade em qualquer lugar”, contudo, Pedro Vicente não está em posse de sua normalidade, vítima de um assalto, desaloja-se de seu cotidiano, desloca-se de si, funde-se em um espaço e funda sua própria pátria. Nela, vê-se poeta cuja palavra lhe toca em pontos exatos, “abalando as camadas profundas do seu ser” (BACHELARD, 1993, p. 32).

Nessa pátria nova, Pedro Vicente se atém a escrever. Augé (2014) diz que se escreve com a necessidade de ser lido, nem que seja por uma pessoa no mundo, pois para o antropólogo francês, a escritura/a escrita, assim como toda a palavra, aponta para estabelecer uma relação.

Nem sempre conseguia entender o mancebo de madeira, cujos versos às vezes careciam de pontuação onde o leitor pudesse respirar. Talvez tudo que estivesse dizendo é que escrevia e que escrever era um incessante poema, continuação de todos os poemas já escritos e que o mancebo, em alguma pausa – o latido do cachorro de baixo, por exemplo –, confessava que era a sua Bíblia. Ótimo, eu pensava, que uma nação não podia funcionar sem mito inaugural. Eu tinha escrito três poemas com raiva naqueles dias. Um deles era pouco potável e seria preciso resolvê-lo (Martins, 2014, p. 100-101).

Todavia, ao mesmo tempo, a escrita compromete o futuro, implica um risco e inaugura uma aventura. Na narrativa, Eudora se empenha em fotografar objetos e ler os poemas escritos por Pedro Vicente, que se torna um aventureiro de suas memórias e de seu espaço, estabelecendo limites:

Pois da minha República Doméstica do Apartamento do Centro eu podia sair se quisesse. Nem seria preciso remar com panelas. Três andares abaixo, o quartel acabava, e o bambu não me iria alcançar mais. A partir das escadas começava o terreno baldio. A partir dali tudo era Brasil. Deitado no meu sofá, era eu com dupla cidadania. Era brasileiro e era coisa. Falava português e também era capaz de ficar quieto (MARTINS, 2014, p.55).

A pátria fundada pelo personagem é um entrelugar cultural, desse modo, é também de linguagem, de línguas (língua materna e *lengua otra*) e de silêncio: “Eudora escutava, Eudora sempre escutava. Nunca me condenou pela guerrilha silenciosa em que eu tinha me enfiado” (MARTINS, 2014, p.110). Nesse entrelugar (BHABHA, 2011), ele se permeia, duplica-se pela escrita, amplia-se pela leitura, inventa-se pela tradução, busca-se na memória. A escrita, o ato de escrever, como aponta Augé (2012), em *La vida em doble*, é uma forma de inverter a ordem das causas e dos efeitos. Said corrobora com essa possibilidade, quando comenta sobre o exílio e a produção de Theodor Adorno, ao citar que “Para um homem que já não tem pátria, a escrita torna-se um sítio onde viver” (ADORNO, 1951 apud SAID, 2000).

Talvez seja por isso que Pedro Vicente, mesmo isolado, não desiste da escrita, pois invertendo essas ordens, pode se encontrar em suas memórias e ter um alento, mesmo quando reluta com as suas recordações e tem desesperança em relação ao Brasil.

Escrevia naqueles dias de sofá e olhava o mancebo compenetrado a escrever o outro lado do que eu escrevia. Ele parecia encontrar, enfim, bom uso para a minha memória, aquela memória que eu queria evitar por reconhecê-la como uma brotoeja. Por isso eu reciclava e talvez para entender que nunca iria corrigir o rosto de Izolina, nem me arrancar do Brasil (MARTINS, 2014, p.155-156).

No jogo de alteridade com Javier Lucerna, Pedro Vicente o traduz, por meio de uma “tradução criativa” (MARTINS, 2014, p. 265) em que coloca a história de um país, no qual ele não acredita, tentando reinventar uma história brasileira, para que seu tempo presente fosse outro.

Lucerna está, digamos, na Guerrilha Brasileira, pela Revolução Brasileira, a única com envergadura capaz de fazer frente à opressão do sistema americano. Sua alma revolucionária pensará a morte de Tancredo Neves como um golpe. Sairá de 233 Recife para montar uma base de operações no que chamará o grande estado da Caatinga. Os compas usarão chapéu de couro, alpercatas e serão treinados para a espingarda e o punhal (MARTINS, 2014, p. 292).

Além de escrever poemas, cria uma história que não é a sua, não obstante gostaria que fosse e sente que tem a ver com ela: “Eu lutava pelo que mesmo? Não sabia, mas era por aquela Nicarágua que me sentia colonizado” (MARTINS, 2014, p. 132). De certa forma, esse personagem traumatizado de Martins, produz uma narrativa que conta a si mesmo, uma forma de narrar as guerrilhas que o Brasil não teve, uma forma de narrar um outro que se fez íntimo.

Quando se despedia, convenceu os brasileiros a voltar para sua guerrilha. Mas qual guerrilha? Então o Brasil, um país tão grande, não tinha sua guerrilha? Imagino a resposta, que se tornava o problema – o Brasil tinha guerrilhas demais, pulverizadas em inúmeras siglas, algumas

adversárias entre si. Então no Brasil havia uma guerrilha para cada um?, Lucerna teria perguntado, se realmente não o fez (MARTINS, 2014, p.178).

Pedro Vicente é um ser criativo, que se reinventa por meio da manipulação da linguagem, de uma língua materna e de uma língua estrangeira que ele faz, também, materna; do mesmo modo que eleva seu apartamento à condição de país dentro de seu país, erguendo-se alheio em seu próprio campo simbólico, deslocando-se de si e do outro simultaneamente. É, sim, um escritor exilado, que, consoante Augé (2012), leva uma vida duplicada (como todo escritor), que remete ao leitor um tipo específico de existência e influência que em todo o lugar se atribui, além de um nome, uma designação forte, capaz desestabilizar e influenciar ao leitor. Seguindo a ordem de Augé (2012), cada vez que um personagem fala “eu”, ele se duplica, ou tem uma dupla perspectiva (SAID, 2000). No caso da narrativa de *Terra Avulsa*, sem apreender, neste artigo, a função de narrador, Pedro Vicente, narrador-personagem, duplica-se quando intervém em sua narrativa para contar as complexidades e incompletudes próprias, dos outros personagens, para ironizar o Brasil ou examinar a história e sociedade.

Por exemplo: é bom sair de casa e lutar pelo que é nosso, protestando pela primeira vez na vida por alguma coisa justa, como contra a cota de negros na universidade pública. É assim, não de outro modo, que se faz a revolução brasileira: só tomo as ruas quando ameaçam repartir meus privilégios coloniais (MARTINS, 2014, p.294).

*Terra Avulsa* é uma ficção que tem um narrador que aparentemente domina o relato por completo, faz ressalvas, comentários, elabora teses e se questiona sobre suas atitudes, anseios, navegando pelas águas tanto de sua própria terra, quanto da Nicarágua. Nessa ordem, a obra traz duas revoluções: uma de Lucerna, outra de Pedro Vicente. Revoluções que se entrelaçam, em um movimento exotópico, de aproximação possível, sem mescla homogênea ou anulação dos pontos de vista. A narrativa estabelece uma duplicação dos questionamentos de Pedro Vicente, pois todas as culturas fazem perguntas similares, mas nem todas respondem do mesmo modo (AUGÉ, 2012). Temos perguntas desde um ponto de vista singular, respondido por elementos de culturas diferentes, Pedro Vicente e Javier Lucerna respondem as suas nações e aos problemas inerentes a elas do modo como suas culturas, imaginários e identidade lhes possibilitam.

Uma outra duplicação na narrativa é a relação de Pedro Vicente com o passado e o presente. A memória (des)dobra o tempo e faz que as pontas da narrativa se encontrem e se afastem, em busca de uma versão que reconfigure o sentido de sua vida. Se remetemos mais uma vez a questão do isolamento e do silêncio/quietude de Pedro Vicente que são, por sua

vez, signos e causa de uma certa derrota e de uma invasão lenta de forças do passado (AUGÉ, 2012), seguramente, abertas pelo trauma, pelo assalto: “Era brasileiro e era coisa. Falava português e também era capaz de ficar quieto (MARTINS, 2014, p.55). E ainda: “Eu era sujo. E apesar da higiene de um isolamento quase completo, queria mesmo era ter a força de dizer Me deixem em paz, limpem os pés, entrem, falem o que têm de falar e voltem a me deixar em paz (MARTINS, 2014, p. 72). Como se pode viver em país onde um cidadão se sente “coisa”, ou onde as enunciações midiáticas, num discurso contínuo e persuasivo, provocam o desejo de consumir constante e indiscriminadamente (pelo menos aqueles que conseguem ter capital suficiente para isso), onde “sujeitos em via de desaparecer” (MARTINS, 2014, p.258) são influenciados e traçam estratégias para obter aquilo que podem por meio de trabalho, que não subsidia uma vida digna. Talvez, seja isso que Pedro Vicente tenta responder se apartando da terra natal, para viver em uma terra avulsa.

Pedro Vicente, também torna-se apenas Pedro, quando Ademar, um dos assaltantes, faz-se passar por ele. Ademar e Pedro Vicente têm histórias semelhantes: um vazio provocado pela ausência da mãe, da pátria. O drama da narrativa se duplica, ambos em busca da mãe que lhes falta, que se ausenta, que os exila em seus *estares* no mundo. Pedro Vicente fica quatro meses sem o documento de identidade. Ademar, que rouba seu documento, usufrui de uma identidade alheia que o faz agir dignamente em seu mundo: “É fascinante: nasceu Ademar, já foi o Mickey Mouse, Pedro, e Ademar de novo” (MARTINS, 2014, p. 300). Pedro Vicente e Ademar compartilham dos mesmos dramas, na mesma terra. Ambos têm desejos, silêncios e como numa conspiração da malha imaginária, de ação e reação, também compartilham a experiência de assalto (um foi assaltante, ambos são assaltados). São vítimas, portanto, heróis em busca de identidade e de direitos, de um lugar para dramatizar suas vidas.

#### **4 Considerações (nem tão) finais**

*Terra Avulsa* é uma narrativa plena de desdobramentos e histórias que se entrecruzam e montam um mosaico de realidades impregnadas de uma pátria que lhes dá forma, língua, imaginário, um sentimento de pertença, não-pertença e vontade de renúncia. É pela narrativa que se percebe que cada vida é um caminho único que se encontra com outros mil, mas que finalmente forma um itinerário singular (AUGÉ, 2012), dentro do espaço da urbe contemporânea.

A obra proporciona diversos deslocamentos. Um deslocamento dentro do âmbito familiar e, também, no âmbito profissional de Pedro Vicente. Há deslocamentos e silêncios de sentido quando a personagem Eudora se transforma em objeto e os objetos são humanizados. Mas o deslocamento com maior evidência é a condição de marginalizado que Pedro Vicente se percebe, o que o faz caminhar para a edificação de seu exílio.

A violência ficcionalizada em *Terra Avulsa* mostra que é um fenômeno não-estático, que não fica parado em algum lugar, esperando suas vítimas, mas que se desloca e todos são vítimas em potencial. Pode-se ser vítima de um outro sujeito, do terrorismo do próprio Estado e do abandono da terra de exílio.

O espaço urbano da narrativa evidencia a possibilidade de transgressões, assim vemos que esse espaço também tem uma função dentro da narrativa e provoca um deslocamento do sujeito. Em cidade alheia, a tragédia aparente de *Terra Avulsa* destaca que o ato de se isolar do mundo, das multidões, da solidão ou do desamparo coletivo, é, também, uma forma possível de se viver (mas por quanto tempo). Talvez, o maior deslocamento do texto seja a seguinte provocação: entender o outro como parte de nós, numa rede de semelhanças e diferenças dentro de espaços compartilhados.

Essas oposições, ambivalências que se carrega ao longo da vida são aspectos constituintes do ser humano, que constrói o seu ser e o desestabiliza e isso a narrativa mostra com primazia. *Terra Avulsa* é, de fato, uma obra que escapa de qualquer controle de classificação, todavia é capaz de exercer uma influência, dando condições de imersão na memória e na identidade não só de Pedro Vicente, como também do imaginário da urbe contemporânea.

## Referências

ADORNO, Theodor. *Minima moralia: reflections from damage life*. Londres: New Left Books, 1951.

AUGÉ, Marc. *La vida em doble: etnología, viaje, escritura*. 1ª.ed., Buenos Aires: Paidós, 2012. E-book.

\_\_\_\_\_. *Los nuevos miedos*. 1ª.ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014. E-book.

- BHABHA, Homi K. Entrelugar das culturas. In: *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GONTCHARÓV, Ivan. *Oblómov*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Revista dos tribunais, 2012.
- LYNCH, D. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MARTINS, Altair. *Terra avulsa*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.
- MUNFORD, L. *A cidade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- REVUZ, Christine. Trabalho e sujeito. In: *Trabalho e ergologia: conversas sobre a atividade humana*. Niterói: EdUFF, 2007.
- RIESMAN, D. *A multidão solitária*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- SAID, Edward. Exílio intelectual: expatriados e marginais. In: *Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.