

UM PERCURSO VISUAL POR *OUTROS CANTOS*: MEMÓRIAS DO SERTÃO, VIAGEM E VISIBILIDADE EM MARIA VALÉRIA REZENDE

A VISUAL JOURNEY THROUGH OUTROS CANTOS: MEMORIES OF THE BACKLANDS, TRAVEL AND VISIBILITY IN MARIA VALÉRIA REZENDE

Isabela Rodrigues Lobo¹

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É a janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? O espírito do pintor deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quanta coisa tiver diante de si.

(Leonardo da Vinci)

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre a relevância do ato de olhar na esfera literária. Examina-se a relação entre a memória, a viagem e a visibilidade no romance *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende. O objetivo é problematizar de que modo a convergência desses três eixos alicerça e traz singularidade para essa obra, visto que há uma amálgama de olhares presentes nos diversos planos temporais da narrativa construídos a partir das viagens, contribuindo para as recordações da protagonista. O arco teórico utilizado abrange os estudos de Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Flora Süssekind, Sérgio Cardoso, Marilena Chaui e Alfredo Bosi.

Palavras-chave: Maria Valéria Rezende, Visibilidade, Relato de Viagem, Memória Cultural.

ABSTRACT

This article proposes a reflection on the relevance of the act of looking in the literary sphere. The relationship between memory, travel and visibility is examined in the romance *Outros cantos* (2016), by Maria Valéria Rezende. The objective is to problematize how the convergence of these three axes underpins and brings uniqueness to this work, since there is an amalgamation of perspectives present in the different temporal planes of the narrative built from the trips, contributing to the protagonist's

¹ Doutoranda com bolsa CAPES no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com Mestrado e Licenciatura em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: isabelalobo@outlook.com

memories. The theoretical arc used covers the studies of Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Flora Süssekind, Sérgio Cardoso, Marilena Chauí and Alfredo Bosi.

Keywords: Maria Valéria Rezende, Visibility, Travel Story, Cultural Memory.

Introdução

Como se dá e qual é o papel da visibilidade no romance *Outros cantos*? Como é construída a relação entre o olhar, os sujeitos viajantes e a memória? Estes questionamentos fundamentais nortearão a subsequente investigação sobre a problemática visual. Para fundamentar esse debate nos debruçaremos em questões sublinhadas, especialmente, por Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Sérgio Cardoso, Marilena Chauí e Alfredo Bosi.

A filósofa Marilena Chauí, em seu texto “Janela da alma, espelho do mundo” (1995), coloca em pauta a problemática da visibilidade, assinalando alguns pontos basilares para adentrar e compreender os mecanismos do universo visual. A princípio, é indispensável abordar a presença e predominância da visão em episódios banais.

A todo momento, em situações corriqueiras e triviais, é possível perceber a poderosa e pungente presença do olhar. Ao observar uma gama de expressões cotidianas associadas à visão como: “amor à primeira vista” – o poder do olhar associado a um amor repentino e avassalador –, “mal olhado” – o poder do olhar associado aos pensamentos ruins capazes de afetar a vida alheia – e “ponto de vista” – o poder do olhar associado a um determinado modo de pensar –, é possível notar e constatar uma espécie de “poder mágico” atribuído a esse sentido do corpo humano, incumbindo-o a despertar o amor ou provocar o mal e, até mesmo, ao optar por um ângulo de reflexão, conjecturar e proferir o seu parecer sobre determinada pauta.

No universo das percepções humanas – visão, audição, paladar, olfato e tato existe um sentido primordial que orchestra esse conjunto: o olhar. Segundo Chauí o “olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se o cânone das percepções” (CHAUI, 1995, p. 40). Ou seja, é a partir da experiência visual que um indivíduo absorve as demais sensações – olha e ouve, olha e cheira, olha e saboreia, olha e toca: algo, alguém ou alguma cena.

A partir de uma viagem cinestésica, guiada pelo olhar, em *Outros cantos*,

Revista de Letras Norte@mentos

discutiremos como se dá essa experiência no romance de Maria Valéria Rezende.

Iniciaremos esse percurso pela audição. Maria olha e ouve: o silêncio da paisagem desértica do sertão: “Do cenário descortinado da frente de casa, podia-se ver o silêncio sólido do fim de tarde de um domingo num mundo sem nada, ninguém, mundo sem criador parecia” (REZENDE, 2016, p. 12).

Olha e ouve: o característico som do aboiar

Então eu os vi, um a um, silhueta negras recortadas contra o céu, bem a minha frente, ainda como figuras de folheto de cordel, eles, seus cavalos, suas reses, seu coro de aboios acompanhados pelo badalar dos cincerros, movendo-se majestosamente em suas panóplias, a beleza feita sombra e som. Ôôôôôôôôôô boi êêêêêê booooooi ôôôôôôôôôôôô (REZENDE, 2016, p. 14).

Em ambos quadros é possível notar a explícita relação entre a visão e a audição – ela “vê o silêncio”, ela vê as “silhuetas negras” dos vaqueiros e, concomitantemente, escuta o barulho do aboiar. Imagem e som compõem essa cena típica de tal grupo social. A protagonista olha e ouve: expressando o espanto diante de uma situação inédita

Naquela madrugada de assombros, de olhos e ouvidos arregalados, me deixei levar pelo surpreendente cortejo no rumo da capela, onde eu antes nunca tinha entrado, quase sempre fechada aos humanos e povoada apenas por morcegos (REZENDE, 2016, p. 59).

Por meio de uma expressão que combina visão e audição a narradora estende a ação de “arregalar” os olhos para os ouvidos, a fim de enfatizar a sensação de temor e mistério que a acometia diante do inesperado e, até aquela ocasião, desconhecido cortejo.

Agora é a vez do olfato entrar em cena. Maria olha e cheira: o couro curtido das vestes do vaqueiro

Ele veio, grande, maciço, cheirando a couro curtido, suor e tabaco. O odor flui da minha memória, decerto, porque este ao meu lado veste-se como um caubói de rodeio e cheira a água-de-colônia barata (REZENDE, 2016, p. 9).

Nota-se, nesta passagem, a intrínseca relação entre a visão e o odor. Maria ao sentir o cheiro de couro o associa imediatamente a imagem dos vaqueiros, já que tal odor é próprio das vestes destes. Em seguida, ainda relaciona esse vestuário ao cheiro

Revista de Letras Norte@mentos

específico de perfume barato. Por meio da combinação entre esses dois sentidos, a narradora delinea essa persona rural.

Já, o paladar, será apresentado e explorado a partir de uma combinação cinestésica. Maria olha, cheira e saboreia (mentalmente): um prato típico do sertão

O cheiro a ocupar-me a memória parece cada vez mais forte, e me dou conta de que não é só lembrança. A mãe de dois garotos sentados logo atrás de mim abre um farnel qualquer e ouço, sussurrando, ‘Cuidado para não derramar a paçoca, filho, foi só isso que sobrou’. Viro-me e percebo, à fraca luz das lâmpadas de vigia ao pé das poltronas: a mãe inclina-se por sobre o corredor, estendendo aos filhos, em guardanapos de papel, a saborosa mistura de carne de charque desfiada com farinha de mandioca, dando-me água na boca e saudade (REZENDE, 2016, p. 44).

Esta cena é composta por um misto de sensações, a associação do odor à imagem e ao sabor deflagram memórias afetivas, aguçando o paladar da protagonista. Ou seja, diante da paçoca, singular preparação nordestina, os olhos e o olfato da narradora são acionados, o que desperta, intrinsecamente, a sua gustação.

O tato finda essa experiência sensorial, engendrada a partir do olhar. Maria olha e sente: a textura do solo de arenoso do vilarejo

Custava-me caminhar pela areia solta daquela rua branca, como tinha me custado avançar pelas dunas do Saara. [...] O mesmo peso dos pés afundados na areia, a mesma confusão da vista encadeada pela luz brutal do sol (REZENDE, 2016, p. 19)

Ao caminhar pelo terreno de Olho d’Água, a narradora-viajante re-conhece a sensação granulosa e densa daquela superfície e a associa a uma memória do Deserto do Saara. A essa experiência, simultaneamente, intercorre a confusa e embaralhada visão, sensação comum perante a alta temperatura e aridez excessiva, próprias do clima desértico da referida paisagem.

Para além do percurso pelos cinco sentidos, o movimento da visão, segundo Chauí, “depende de nós, nascendo em nossos olhos [...] depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo [...] é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (CHAUI, 1995, p. 33; 34). O ato de olhar que parte de Maria, a narradora-viajante de Rezende, nasce em seus olhos e sai de si e, ao mesmo tempo, traz para dentro de si novos universos.

As ideias propostas por Marilena Chauí vão ao encontro da linha de pensamento

Revista de Letras Norte@mentos

do crítico literário Alfredo Bosi, em seu texto “Fenomenologia do olhar” (1995), no qual o teórico reitera que

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (logo, pode ver, ainda que involuntariamente) quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer [...] medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar (BOSI, 1995, p. 66).

Bosi descreve e analisa uma fenomenologia do olhar partindo da relação central entre o olhar e o pensamento. Para além de ler esteticamente as imagens, o teórico propõe uma perspectiva mais profunda do visível. O sujeito não tão- somente vê e lê as imagens, para mais as olha e conhece, reconhece, caracteriza, interpreta, em síntese, pensa.

Tanto Chaui como Bosi sustentam a hipótese de uma dupla condição inerente a visão – passiva ou ativa – que resulta em uma dialética do olhar *versus* conhecimento:

Os olhos recebem passivamente, com prazer ou desprazer, contanto que estejam abertos, verdadeiras sarabandas de figuras, formas e cores, nuvens de átomos luminosos que se ofertam, em danças e volteios vertiginosos, aos sentidos do homem. E o efeito desse encontro deslumbrante pode ter o nome de conhecimento (BOSI, 1995, p. 67).

Desse modo, os olhos, inevitavelmente, absorvem todos os tipos de imagens circundantes e o resultado dessa ação involuntária seria a produção de conhecimento. O olhar, em um vertiginoso estímulo, assimila, questiona e, conseqüentemente, conhece. O olhar do viajante conhece lugares, pessoas e culturas. O olhar da memória re-conhece e re-constrói as emblemáticas imagens de outras épocas.

O olhar viajante rezendiano

Nossa certeza mais primitiva é mesmo a de ver o mundo. [...] para designar nossa crença tácita – e espontânea – na existência do mundo. (Sérgio Cardoso)

Dentre os cinco sentidos do ser humano – visão, audição, paladar, olfato e tato –, o narrador viajante tem uma estreita e quase intrínseca relação, especialmente, com o ato de olhar.

Revista de Letras Norte@mentos

Sérgio Cardoso, em seu texto “O olhar viajante” (1995), aborda a ideia da inerente proximidade entre o viajante e o exercício de olhar. O estudioso discorre sobre as viagens e o seu

inequívoco parentesco com a atividade do olhar [...] As viagens, na verdade, parecem ampliar – intensificar e prolongar – o movimento que cotidianamente verificamos no exercício do olhar [...] Como se, em ocasiões privilegiadas, os olhos arrebatassem todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de ‘olhar bem’ (CARDOSO, 1995, p. 358).

Os seres humanos viajam pela necessidade de ver outros lugares, outras pessoas, outros modos de vida. A visão é um sentido que possui uma relação intrínseca com a crença. De acordo com Marilena Chauí “cremos em nossos olhos: cremos que as coisas e os outros existem porque os vemos e que os vemos porque existem” (CHAUI, 1995, p. 32). Para o viajante isso se traduz em a ânsia de “ver com os próprios olhos”, constatar as questões por si só, experienciando o diferente, o outro, o estrangeiro – provoca-os e os convoca a mergulhar em verdadeiras odisséias. A curiosidade é um dos principais motes que, literalmente, movem os sujeitos viajantes. Estes, na maioria das vezes, são pessoas destemidas que abandonam sua zona de conforto, seu mundo, e se mostram abertos para “pousar como uma sombra no mundo alheio e exterior” (CARDOSO, 1995, p. 349), enfrentando experiências singulares. A intrépida e obstinada narradora-viajante de *Outros cantos* parece ser instigada por essa gana de “ver com os próprios olhos”, entrar em contato com o diferente e o desconhecido. Ela dirige o seu olhar minuciosamente, procurando explorar, “olhar bem” tudo a sua volta, a todo momento, no desenrolar da trama, travando uma potente experiência visual.

O ato de *ver* e o ato de *olhar*, segundo Cardoso, são distintos. Para o estudioso *ver* designa uma ação rasa que acontece na superfície, “um olhar dócil, quase desatento, parece deslizar pelas coisas” (CARDOSO, 1995, p. 348). Já *olhar* assume uma dimensão mais profunda

atesta a cada passo nesta ação a espessura de sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” [...] Como se irrompesse sempre da profundidade aquosa e misteriosa do olho para interrogar e iluminar as paisagens” (CARDOSO, 1995, p. 348).

No romance de Rezende a experiência visual empreendida pela protagonista

Revista de Letras Norte@mentos

encontra-se na esfera do *olhar* que “se embrenha pelas frestas do mundo na investigação dos obstáculos ou lacunas” (CARDOSO, 1995, p. 348; 349). Maria se depara com o sertão e, ora interroga – olhar atento que descobre e assimila, se camufla e calcula suas ações, a fim de garantir, não só a sua sobrevivência, mas o sucesso de sua missão – ora ilumina as dobras da paisagem sertaneja. Esta, por sua vez, funciona como uma espécie de ponto de apoio para suas reflexões.

O referido estranhamento do forasteiro, diante de culturas e espaços inéditos, se dá por meio de um impacto experimentado a partir da visão. Tal sentido, geralmente, se precipita, ao vir e ver primeiro inaugura as percepções humanas – o olho lê e incita indagações perante o desconhecido. Cardoso discorre sobre a questão do estranhamento. Segundo o estudioso:

esta experiência é frequentemente atribuída à simples estranheza do entorno que localiza o viajante, a sua posição em um meio adverso, cuja oposição, separação e ‘distância’ relativamente ao seu universo próprio o fariam sentir-se ‘deslocado’ ou ‘fora do lugar’ (CARDOSO, 1995, p. 359).

Maria olha e estranha, logo em seguida reflete e interpreta. Em todas as dimensões temporais da narrativa esse estranhamento diz mais sobre ela que sobre o local, o que corrobora a ideia de que “o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante” (CARDOSO, 1995, p. 359). Nesse caso, uma mulher branca, urbana e de classe média – oriunda do sudeste – projeta esse olhar sob uma realidade de minorias, no ambiente rural nordestino assolado pela seca. Consoante a isso, é inevitável que os viajantes imprimam em seus relatos um olhar impregnado de crenças que, em geral, ao entrar em contato com outras culturas vão sendo desconstruídas, e expandindo os horizontes do indivíduo.

É imprescindível lançar o olhar sob os quatro tipos de narradores da literatura brasileira, frutos da fecunda investigação de Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui* (2006). Eles explicitam essa pujante relação entre o olhar e a viagem. O narrador cartógrafo olhava e descrevia a fauna, a flora e os contornos geográficos, “caberia a ele dar nome ao que vê [...] fixar paisagens, descrevê-las, nomeá-las” (SÜSSEKIND, 1990, p. 13; 211). O narrador historiador mantinha o “olhar armado pela busca de origens” (SÜSSEKIND, 1990, p. 190), a fim de delinear o quadro histórico da fundação do país, por meio de um olhar atento e investigativo. O narrador cronista olhava e descrevia os

costumes e os modos de viver locais, “as paisagens e histórias locais, em sua diversidade, se apresentam aos olhos e ouvidos do viajante e este, com seu ponto de mira exemplar, as homogeneiza e etiqueta ao narrar” (SÜSSEKIND, 1990, p. 217), sendo, inclusive, denominado “observador de costumes”. Por fim, o narrador machadiano olha ao seu redor, corroborando os narradores anteriores, para, então, empreender um movimento contrário ao mirar em direção ao seu interior, se detendo em suas reflexões. Em *Outros cantos*, Maria, a narradora-viajante em questão, olha a geografia, olha a história, olha os costumes ao mesmo tempo que olha para dentro de si.

Diante disso, constata-se que a narradora-viajante rezendiana se desloca, e, em trânsito, mira e detém o olhar sob tudo que desponta ao seu redor – lê, apreende, questiona e compreende que

mesmo em viagens medidas em colherinhas de café, olhando-se de fora, dos fundos, para os quadros de honra familiares locais, apreendem-se, com ou sem anestesia, os próprios limites [...] linhas duplas de vaivém [...] voltam-se, irônicas, para o próprio sujeito (SÜSSEKIND, 1990, p. 12).

Ou seja, a protagonista escava aquele quadro, primeiramente, e depois o assimila, o atravessa e se incorpora a ele, que, ao mesmo tempo, ainda a modifica e passa a fazer parte de sua bagagem de vivências. Por essa perspectiva, durante a experiência visual, constata-se que os ângulos de investigação da viagem e da visibilidade se entrecruzam e somados à memória atestam a relevância da problemática levantada.

O percurso labiríntico do olhar

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha [...] o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.

(Georges Didi-Huberman)

Uma imagem [...] é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação.

(Walter Benjamin)

No romance *Outros cantos* a experiência do olhar é significativa e é explorada em suas diversas formas. A protagonista lança o olhar sob a paisagem sertaneja remota, a paisagem em trânsito e contemporânea, assim como sob si mesma e sob os personagens dessas duas temporalidades, que, em um movimento mútuo, lhe revidam o olhar. A visibilidade, presente de forma tão emblemática nessa trama de viagem, somada ao recorte dos estudos da memória, engendram um “labirinto do olhar”. Sobre essa imagem-função do labirinto, cabe lembrar que Georges Didi-Huberman compreende-o em sua dupla condição de obstáculo e abertura. Durante uma jornada dentro dele, a cada passo e sensação de proximidade, se abre uma gama de possibilidades,

abre ao espectador algo como a entrada de um templo ou de um lugar temível – um lugar aberto diante de nós, mas para nos manter à distância e nos desorientar [...] somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, e desorientados diante de cada porta, diante de cada signo da orientação (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 232; 234).

A ideia do metafórico labirinto visual, no caso de Maria remeteria a uma sobreposição de olhares partindo de uma temporalidade em direção a outra. A narradora-viajante dirige o seu olhar do tempo corrente para o tempo remoto – do presente em direção às memórias. Durante o percurso mnemônico, não são acessadas apenas recordações do período do pós-golpe de 1964, “desorientados diante de cada porta, diante de cada signo de orientação”, em movimentos ziguezagueantes, um apanhado de lembranças de diferentes missões são reveladas ao leitor.

Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (2010), coloca em pauta a relação subjetiva do sujeito frente ao objeto, empreendendo um projeto que amplia os horizontes de interpretação das imagens. Por essa perspectiva, durante a experiência do visível, “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha [...] o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Esse seria o inelutável paradoxo proposto pelo teórico, no qual o ato de olhar é considerado um movimento complexo e engenhoso, no qual ao olharmos para algo, este, independentemente de sua natureza, humana ou inanimada, nos devolve o olhar. *O que vemos* seria a apreensão da imagem superficial, da forma. *O que nos olha* seria o confronto de olhares e o seu rebater, por meio das memórias que cada imagem comporta. Esse ato é considerado ambivalente, indo além da superfície estética, “da

Revista de Letras Norte@mentos

verdade rasa”, em direção às imagens mnemônicas subterrâneas e profundas. Ao olharmos para o romance de Maria Valéria é desnudado para o leitor essa gama olhares, que ora se chocam fisicamente, quando esse ato acontece entre duas pessoas, ora se chocam abstratamente, quando tal encontro é travado e se dirige para o plano memorialista.

Na cena de abertura do romance já é possível notar a força da visibilidade na trama. A primeira palavra dita pela protagonista é “olho” o que, por este viés de análise, pode ser considerado um convite ao leitor para adentrar o labirinto do olhar em *Outros cantos*.

Olho de novo o perfil do homem sentado do outro lado do estreito corredor deste ônibus no qual, hoje, cruza mais uma vez o sertão, qualquer sertão. Vi-o pela janela quando irrompeu e acenou à margem da estrada, vindo de nenhum caminho, nenhuma habitação humana, emergindo do deserto, emaranhado compacto de garranchos de cactos. Ele veio, grande, maciço, cheirando a couro curtido, suor e tabaco. O odor flui da minha memória, decerto, porque este ao meu lado veste-se como um caubói de rodeio e cheira a água-de-colônia barata. Sentou-se, as costas retas, as mãos pousadas sobre os joelhos, os olhos fixos perfurando o espaldar da poltrona à sua frente e assim ficou até agora. Difícil deixar de olhá-lo, ainda mais quando sua figura se transforma, à contraluz, em silhueta de perneira, gibão e chapéu de couro, estátua encourada revolvendo-me lembranças. (REZENDE, 2016, p. 9)

Neste trecho, Maria lança o olhar para alguém vestido como um vaqueiro, dentro do ônibus, no sertão contemporâneo. Esse personagem é uma figura emblemática presente nas imagens de memória da protagonista sobre o sertão remoto. Nessa cena introdutória da trama já é possível identificar a dupla distância do olhar, na qual um acontecimento visual do presente deflagra um processo de rememoração do passado – inicia pela visão do vizinho do ônibus, que tinha visto antes de entrar no ônibus, e o qual, por sua vez, fixa o olhar em lugar de desinteresse.

Além disso, nesta cena é possível identificar uma menção à emblemática cena das madeleines, da obra *Em busca do tempo perdido* (1991), de Proust, na qual o sabor dos bolinhos embebidos em chá, que a mãe serve ao protagonista, irrompe memórias de sua infância. No romance de Rezende, são outros dois sentidos que deflagram reminiscências, a visão e o olfato. A imagem e o odor de couro curtido das vestimentas da poltrona vizinha transportam Maria para uma experiência de quarenta anos atrás, rememorando a imagem e o cheiro característico dos trajes dos vaqueiros do vilarejo

Revista de Letras Norte@mentos

Olho d'Água, no sertão paraibano. Quando uma pessoa olha para alguém ou algum local suas memórias são uma forma deste revidar o olhar sob esse sujeito. As lembranças, ao transportar o indivíduo para outro espaço-temporal, olharão eternamente para ele.

As inelutáveis imagens da memória sobre o sertão paraibano em outro contexto acometem Maria durante toda a narrativa. Ao olhar o sertão contemporâneo, paisagem plena e linear, o local lhe revida o olhar e brota na protagonista uma espécie de olho d'água de reminiscências. Ao recordar, fechamos os olhos para ver, para acessar imagens de outra temporalidade. Didi-Huberman desenvolve uma reflexão sobre o processo de visibilidade mnemônica, na qual o teórico afirma que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Nesse sentido, a memória é parte de uma espécie de vazio (presente em um sujeito ou espaço) que compõe a imagem que vigora no tempo corrente. E para ter acesso a esses quadros abstratos, provenientes de outra temporalidade, será necessário esse movimento de cerrar os olhos e mergulhar em um fluxo interior para descortinar tais cenas. Sendo assim, o sertão, por mais neutro que seja, rebate o olhar sob a narradora no formato de memórias que a olham e a perseguem.

A análise da relação entre esse jogo de olhares e a memorialística é imprescindível, pois é o ato de “fechar os olhos para ver” que costura toda a malha textual de *Outros cantos*. Seguindo essa linha de pensamento é possível notar que durante todo o romance Maria imerge em suas recordações, empreendendo esse movimento mental, no qual busca e encontra tais imagens reminiscentes:

Vejo-me outra vez jovem ainda, sentada sobre o tronco de um coqueiro decepado e deitado em frente à casa que me cabia, naquele povoado cujo nome explicava a razão de sua existência, tão longe de tudo: Olho d'Água, como tantos outros mínimos oásis espalhados pela vastidão das terras secas. (REZENDE, 2016, p. 10)

Lembrar é ver. No momento que lembra, imagens surgem na lembrança da narradora. Maria vê-se nos seus primeiros instantes no vilarejo, no plano temporal do passado, quando chega em Olho d'Água. É possível notar as primeiras impressões da protagonista, com certa nostalgia de sua juventude, sobre aquele povoado perdido na imensidão do sertão paraibano.

Olho d'Água, o nome do povoado sertanejo em questão, é mencionado e descrito por Maria como um dentre os diversos mini oásis presentes na paisagem agreste. O nome desse lugarejo adquire relevância, pois é simbólico: além de aludir ao olhar (fenômeno fisiológico) ainda remete ao olho d'água (fenômeno geológico que compreende o afloramento das nascentes de água no solo). A denominação desse local, além de ser muito comum no interior do Brasil, pode assumir um teor metafórico na narrativa em questão.

A protagonista empreende dois movimentos contrários. No primeiro momento, observa os modos de viver daquele vilarejo para reproduzir e se camuflar em meio aos seus moradores, ou seja, é um movimento de fora para dentro, ela vê (percebe) aquele mundo singular, filtra e internaliza aqueles costumes para então reproduzi-los. Outro significado para Olho d'Água aponta para o movimento contrário – compatível ao das nascentes que brotam no semiárido –, ocorrendo de dentro para fora e simbolizaria a revolução almejada por Maria, a princípio latente, mas que permanecia programada para, em algum momento, eclodir. Esse movimento brotaria como as águas desses olhos d'água, reavivando a fé e oferecendo uma esperança de mudança para aquela realidade hostil. Na cena subsequente, é possível notar o olhar estrangeiro da protagonista apreendendo os contornos de um novo local:

olha vagamente, através de um filtro líquido e salgado prestes a desfazer-se e escorrer pelo papel seco e quebradiço que substituíra minha pele, as poucas casas brancas, de janelas e portas fechadas, agarradas umas às outras, mortas de medo do imenso e árido espaço à sua volta. (REZENDE, 2016, p. 11)

A autora constrói essa cena por meio de alguns recursos estilísticos como a metáfora e a personificação. A expressão “um filtro líquido e salgado” remete ao olhar que filtra o presente e o passado das ações. O “líquido salgado” provavelmente se refere a uma lágrima ou suor que escorre por sua face. Esta, por sua vez, é representada pela imagem de um “papel seco e quebradiço que substituíra minha pele”, uma metáfora visual utilizada para se referir a algo tátil. A figura do papel é utilizada para descrever os primeiros momentos nos quais Maria se depara com a seca nordestina, a sensação desse clima extremo impacta em sua pele. Por fim, nessa cena, utiliza-se o recurso da personificação, por meio da qual as casas também estariam “mortas de medo do imenso e árido espaço à sua volta” o que reforça o seu sentimento de receio e estranhamento

perante o desconhecido, diante de um ambiente duro que exigirá muita força e resistência.

No decorrer desse percurso visual sinuoso, construído por Maria Valéria Rezende, é possível notar vários ângulos do trabalho com a distância que a escritora empreende. Didi-Huberman ao tratar do caráter ambivalente das imagens, corrobora e expande o conceito da dupla distância de Walter Benjamin – a distância é inerentemente dupla, ela sempre acontece entre dois eixos ou dois polos, sejam eles pessoas, objetos ou espaços. Essa concepção aborda a experiência do duplo olhar entre o olhante e o olhado, nesse processo a distância é considerada uma “forma espaçotemporal”, uma “trama singular de espaço e de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 160), na qual a dimensão mnemônica assume um papel central, que engloba a aura. Por essa perspectiva, esta é desdobrada e abandona o seu significado anterior, proposto por Benjamin, ligado à singularidade de cada obra de arte, o que as distingue e as torna únicas. Na contemporaneidade, o fenômeno da reprodução em massa dos objetos de arte – que antes eram considerados únicos, e por isso possuíam um valor de culto –, ocasionou a difusão destes em larga escala e, em decorrência disso, lhes foi subtraído o seu caráter aurático. Didi-Huberman expande tal concepção de aura, na qual esta

terá sido como que ressimbolizada, dando origem [...] a uma nova dimensão do sublime [...] a aura [...] uma dupla distância, um duplo olhar (em que o olhado olha o olhante), um trabalho da memória, uma protensão (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 160).

Nesse sentido, a aura passa a se situar no espaço (abstrato) entre o próximo e o distante, entre o perto e o longe, ou seja, entre dois polos, figurando, dentro desse paradigma visual, como o próprio poder da distância. Deste modo, entrelaçam-se a onipotência do olhar à memória e ao caráter aurático para compor a ideia da dupla distância, que atinge os sujeitos como um choque durante a experiência visual. No decurso desse processo a imagem seria, de uma só vez, crise e sintoma, ou seja, em um só golpe, apreendemos sua estrutura e o seu abalo. Não se trata de entender as imagens em si, enquanto formas e campos expressivos definidos e delimitados, mas os sintomas, as forças míticas que elas carregam, a potência fantasmal e intempestiva que fazem sobreviver.

Ao contemplar uma paisagem, esta, a princípio, em sua superfície se apresenta inerte, absoluta e tangível, entretanto, para além dessa ótica é possível notar uma

Revista de Letras Norte@mentos

profundidade ligada à sua história, às memórias que cada local comporta, que delineiam e refletem a identidade daquele espaço, que apesar de flutuante, – se transforma em cada contexto – possui características singulares que o tornam único. Essa questão relativa à memorialística poderia ser considerada a forma desse lugar devolver o olhar para seu espectador. Nesta análise a impactante imagem do sertão nordestino representa essa força lendária – um ambiente assolado pela pobreza e condições de vida precárias, decorrente das questões climáticas extremas, mas que possui uma população simples e humilde, que mesmo em meio aos percalços, deseja permanecer ou retornar para sua terra natal.

Nas cenas posteriores, é possível detectar as primeiras manifestações explícitas da “dialética do visível”, a dupla distância física e abstrata, entre observador e observado, na trama. Agora é a visão da memória que promove a re-visão:

Revejo na imaginação as descobertas do meu primeiro amanhecer em Olho d'Água [...]. Um bando de meninos me espreitava [...] riam à minha volta, com a alegria de quem descobre pela primeira vez o hipopótamo no zoológico. Eu sabia como eles se sentiam, eu também tinha rido assim, bobamente, quando eu me deparei, havia pouco tempo ainda, com meu primeiro camelo solto, bamboleando livre num palmeiral da Argélia (REZENDE, 2016, p. 15).

Nota-se o uso dos verbos – rever, espreitar, deparar – para expressar a visualidade e sua relação imanente à memória. Maria lança o olhar sob suas imagens de memória, das quais resgata a cena de seu primeiro contato com os habitantes, mais especificamente, as crianças, daquele povoado. A protagonista olha e é olhada por elas, confirmando “a inelutável cisão do ver” de Didi-Huberman, na qual o teórico afirma que tudo o que vemos, em geral, inerentemente, nos devolveria o olhar. Além desse confronto de olhares, destaca-se o olhar da protagonista sob as memórias de sua estadia em outro país, comparando aquela experiência da inquietante estranheza, em Olho d'Água, com acontecimentos de sua vivência na Argélia – daí a compreensão dela quanto à estranheza das crianças: ela também estranhara um camelo quando o vira pela primeira vez. Dessa maneira, nesta cena é possível notar o jogo da proximidade versus a distância, no qual a narradora no presente (próximo) se debruça sobre essa cena remota (distante) e, durante o próprio episódio que reconstrói, o rebater de olhares (próximo) remete as memórias de uma vivência anterior (distante). Ou seja, a dupla distância é representada e apresentada ao interlocutor de forma pujante.

Revista de Letras Norte@mentos

Da mesma forma como um camelo precisa ter o nome associado à visão inaugural de um camelo de verdade, em outra cena há o olhar das crianças que nomeiam a protagonista e, a partir desse olhar entusiasmado pela novidade e pela associação com seu nome, se reconhece:

Quando assim me chamaram pela primeira vez e respondi “Eu... Bom dia”, cada um deles pôs-se a repetir “Bom dia, Maria” e, rindo encolhiam-se uns por detrás dos outros, assustados com seu próprio atrevimento. Dei-me conta, então, de que, talvez havia muitas gerações, não chegava um estranho para viver ali, naquele lugar escondido por onde ninguém passava, onde se acabava o caminho e era na direção contrária que corria o rio da vida migrante. Lá não se costumava chegar, de lá só se ia embora (REZENDE, 2016, p. 16).

Maria, ao olhar e ser olhada pelas crianças do vilarejo, reflete sobre o movimento de deslocamento, no sertão nordestino, que, geralmente, é empreendido partindo do sertão para outros lugares com mais oportunidades de trabalho, em busca de melhores condições de vida. E, por isso a sua presença ali era uma exceção, já que ela fez o caminho inverso, partindo do sudeste para o semiárido.

Mais que a nomeação, temos a repetição que promove o autorreconhecimento:

“Maria, Maria, Maria”, iam me nomeando, e eu me reconhecendo [...] Olhávamo-nos curiosos, aquelas crianças e eu, não sabia mais o que lhes dizer, nem eles, intimidados eles e eu, e recomeçavam: “Bom dia, Maria”, um a um, até o constrangimento se desfazer em riso e eles saírem em correria pela rua branca (REZENDE, 2016, p. 16).

Em um primeiro momento acontece um estranhamento e acanhamento entre ambos, o olhar estrangeiro de Maria e o olhar das crianças sob a forasteira, mas que logo é quebrado. A repetição do seu nome faz com que ela mesma se reconheça “iam me nomeando, e eu me reconhecendo”, afinal, o nome fora adotado recentemente, em razão do exílio.

Se a visão infantil é alegre, o olhar adulto vem carregado de outros signos. Em uma das primeiras cenas que a protagonista entra em contato com os adultos da vila e o processo da feitura das redes, atividade de subsistência daquele lugarejo, sente-se investigada, alvo de suspeita:

As cores moviam-se, e aos poucos percebi vagamente vultos humanos entre elas, traçando uma imensa teia multicolor. Não havia outra saída para minha confusão senão aproximar-me deles, suportar seus olhares de curiosidade e dúvida, talvez suspeita, responder às suas poucas

perguntas e pedir-lhes respostas para tudo, expondo-lhes todas as minhas ignorâncias (REZENDE, 2016, p. 17; 18).

Mais uma vez detecta-se a dupla distância, só que agora entre Maria e os adultos, a protagonista lança o olhar sob eles e eles devolvem com curiosidade sobre essa nova personagem que começa agora a compor aquela paisagem. A narradora-viajante chama atenção para o diálogo necessário entre ambas as partes e confessa sua ignorância sobre os modos de viver daquele contexto tão particular.

As cenas investigadas até ao momento retrataram o sertão do passado, de meados dos anos de 1960, resgatado pelos relatos memorialísticos de Maria. Para concluir este recorte de análise, selecionou-se episódios nos quais a protagonista confronta as imagens da memória do sertão remoto com as imagens do sertão contemporâneo. A imagem da paisagem sertaneja se abre e cindi, diante da protagonista, em duas direções – no tempo corrente, enxerga as ruínas desse espaço (próximas a ela), tais vestígios evocam outras imagens, ainda visíveis, de uma época anterior (distantes dela).

Durante a viagem, a narradora não consegue afastar a irrupção de imagens:

Deveria dormir, descansar o espírito e os neurônios, tento acomodar melhor meus ossos velhos, mas o sono não se acomoda, vai e vem, mantendo-me suspensa entre imagens daquele chão já fora do tempo e este chão de hoje, quase o mesmo do mapa, mas cujo perfil me causa estranheza, semeado de antenas e torres fazendo parecer miniaturas as casas, já não apenas brancas ou cor de terra, seus raros coqueiros e algarobas (REZENDE, 2016, p. 18).

É interessante perceber a relação entre esse “chão fora do tempo” com o “chão de hoje”. Para a protagonista, a imagem remota e rústica do sertão se impõe à imagem contemporânea urbanizada, o que dialoga com a dimensão crítica da imagem dialética, que é tida como um trabalho crítico da memória, feito no confronto com tudo o que resta como com o índice de tudo o que se perdeu. A partir disso é formada a “‘imagem dialética’ [...] a existência simultânea da modernidade e do mito [...] refutar tanto a razão moderna [...] quanto o irracionalismo “arcaico”, sempre nostálgico das origens míticas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 113). Para Maria, a beleza particular da paisagem sertaneja estaria relacionada ao que tinha de singelo e simples, somado a beleza das práticas ancestrais ainda cultivadas, o que se perdeu com os fenômenos da urbanização e globalização. Além dessa cena, esse descompasso com a

contemporaneidade ainda pode ser observado na cena seguinte, quando a protagonista demonstra certo inconformismo após avistar pela janela do ônibus algumas casas sertanejas abarrotadas de bugigangas do meio urbano que agora invadem o meio rural.

Uma mudança brusca nos ruídos e movimentos deste ônibus obriga-me a abrir os olhos e divisar, pela janela, uma casa isolada à beira da estrada, amplamente iluminada, luz elétrica em abundância [...] Posso ver quase tudo lá dentro, mais coisas, muito mais coisas do que gente [...] a porta forrada de bugigangas imantadas, nas paredes, três ou quatro quadros grandes com paisagens de neve, do Arco do Triunfo, de uma choupana nórdica à beira de um riacho com roda-d'água, daqueles que se vendem de porta em porta em nome de uma beleza melhor e mais rica, estrangeira [...] O sertão não é mais sertão e ainda não virou mar. Fecho os olhos e minha memória recupera e estiliza a beleza despojada daquele meu outro sertão. Desde quando, sem que eu me desse conta, as casas sertanejas encheram-se de trastes e abandonaram aquela estética essencial e minimalista [...] (REZENDE, 2016, p. 21; 22)

Maria expressa uma defasagem na dimensão presente da narrativa, um descontentamento com a realidade que a cerca, o que desencadeia um exílio, empreendido por vontade própria, em suas memórias afetivas de um outro sertão longínquo, estilizado por sua memória, que o recupera, o reconstrói e também o constrói, resgata o seu valor estético “essencial e minimalista”.

Mais adiante, a protagonista encontra um ponto em comum entre o sertão contemporâneo e o remoto que ainda a comove:

Agora espio pela janela as estrelas em movimento mais brilhantes no sertão, creio, que em qualquer outro lugar no mundo. Essas, sim, continuam as mesmas aos meus olhos, por mais que os astrônomos nos digam o contrário (REZENDE, 2016, p. 35).

Maria, dentro do ônibus, no presente, lança o olhar sob a paisagem noturna do sertão e este cenário a confronta e devolve o olhar no formato de memórias do lugar – no qual a protagonista ainda se deslumbra ao observar as estrelas do sertão e conclui que ainda são as mesmas, brilham com a mesma intensidade (proveniente da paisagem rural) que as presentes em suas recordações, na dimensão aurática dessa experiência do olhar. O que corrobora a ideia discutida nos excertos anteriores de que a narradora-personagem aprecia naquele local justamente o seu teor natural, independente da temporalidade.

Por fim, uma cena emblemática do desfecho do romance remete a uma cena do

início da narrativa. Maria, ao saber da morte de um de seus companheiros infiltrados, na noite anterior, fica alerta e na madrugada seguinte é acordada pelos moradores do vilarejo e impelida a ir embora, fugir às pressas do local que seria invadido por militares. Nesse momento, a protagonista lança seu último olhar para aquelas pessoas e aquela paisagem: “Nos olhos eu levava um pouco daquela água salobra, na mochila velha, menos coisas do que trazia quando cheguei.” (REZENDE, 2016, p. 145, grifos meus). A mesma gota ambígua, de suor ou lágrima da cena introdutória, no final da narrativa se converte em lágrima de despedida daquele local, daquelas pessoas, daquela vivência tão particular e profunda. Ou seja, a narradora carregará consigo, no interior dessa lágrima tão simbólica, a aura presente em suas imagens da memória.

Considerações finais

A concepção de *visibilidade* de Georges Didi-Huberman, permeia toda a narrativa *Outros cantos*, que é composta por muitos momentos de potência visual, beirando ao desassossego do olhar. Nas cenas analisadas, Maria lança o olhar para o sertão remoto e o contemporâneo. O teórico propõe que, ao olhar uma paisagem, ela revida o olhar a seu “interlocutor”, e isso é feito por meio das memórias que cada local comporta. Sendo assim, o principal cenário do sertão do presente, o interior de um ônibus, comporta toda a vivência, em trânsito, dos habitantes daquela região, entre esperança e desilusão, nas viagens de ida e retorno para aqueles vilarejos. Já o principal cenário do sertão remoto, o povoado Olho d’Água, comportaria a (sobre)vivência dos sertanejos naquele ambiente hostil, com pelejo, simplicidade e fé.

Para esse recorte de análise sobre as “imagens dialéticas” a memória, fio condutor do romance, desempenha um papel fundamental, “todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149). Esta se apresenta como a imagem longínqua no trabalho entre a distância *versus* a proximidade, esse olhar mnemônico ressignifica a concepção de caráter aurático, na qual “se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150). O conceito sobre a *dupla distância*, de Walter Benjamin, inevitável tensão que se dá entre o observador e o observado, compõe intrinsecamente todas as cenas de visibilidade, mas é percebido mais explicitamente nos momentos de confronto de olhares entre a protagonista e outros personagens. Essa

dança de olhares percorre todo o romance de Maria Valéria Rezende, em um movimento de obstáculo e abertura, que além de conter as impressões da protagonista e dos personagens nos dois planos temporais, ainda seria possível incluir o olhar do leitor sob esse percurso visual labiríntico.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Aauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Aauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Aauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.
- REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Recebido em 25/01/2023

Aprovado em 10/05/2023