

TIAGO RADATZ KICKHÖFEL

**PROJETO PARA *CONFORMÓPOLIS*:  
CRIAÇÃO E ARQUILITERATURA**

PORTO ALEGRE  
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS APLICADOS: LITERATURA,  
ENSINO E ESCRITA CRIATIVA

TIAGO RADATZ KICKHÖFEL

**PROJETO PARA *CONFORMÓPOLIS*:  
CRIAÇÃO E ARQUILITERATURA**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre pelo Programa  
de Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian

PORTO ALEGRE  
2021

## CIP - Catalogação na Publicação

Kickhöfel, Tiago Radatz  
Projeto para Conformópolis: criação e  
arquiteratura / Tiago Radatz Kickhöfel. -- 2021.  
110 f.  
Orientador: Jane Fraga Tutikian.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Criação literária. 2. Conto. 3. Escrita  
criativa. 4. Geografia literária. I. Tutikian, Jane  
Fraga, orient. II. Título.

TIAGO RADATZ KICKHÖFEL

**PROJETO PARA *CONFORMÓPOLIS*:  
CRIAÇÃO E ARQUILITERATURA**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre pelo Programa  
de Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 06/08/2021

Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Cinara Pavani Ferreira  
UFRGS

---

Profa. Dra. Cláudia Lorena Vouto da Fonseca  
UFPEL

---

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva  
UFRGS

---

Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian (orientadora)  
UFRGS

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus pais pelo apoio, amizade e confiança, sempre alheios ao estranhamento; à mãe que ouve curiosa e ao pai que narra tão bem. Dão sentido até a este ser texto: ponte.

A família é grande e me ajuda a estar aqui cada qual de uma maneira, da Fati, mana sensível e boa e que me acredita muito, às tias que ficam com a Vónilza quando a mãe precisa, então agradeço a manas, mano, sobrinhos/as, compadres e comadres, tias e vó por tanto.

Às amizades! Tanto delas aqui, do impulso às brincadeiras, das leituras ao samba, do enredo aos desenredos. Não deixam apagar o fogo nunca!

Ao pessoal do apezão, que veio e que foi e que está. Baita sorte dividir com vocês espaço e tempo e risos e bergas e vinhos.

Às generosas e queridas orientadoras Jane & Márcia Ivana (MI tutelou-me também, graciosamente) pela confiança, liberdade e atenção que a mim dispuseram em absoluto e de pronto, e pelo esforço ao criar esta brecha para Escrita Criativa no Programa. Foi sorte e privilégio contar com vocês neste trabalho. Mais uma vez, obrigado!

Às parcerias que gentilmente leram *Conformópolis* e contribuíram para sua criação com críticas valiosas.

Às professoras e aos professores do PPGL/UFRGS com quem tive a sorte de pensar.

À banca examinadora que emprestou generosa atenção e conhecimentos na leitura deste trabalho (e de outros).

À Capes pela bolsa de pesquisa, com desejo de que possa voltar a investir e mais e dignamente na ciência e na educação, em todas as áreas do conhecimento.

Muitas graças!

*Para Jack*

*Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismo.*

Julio Cortázar, em “Rayuela”

## RESUMO

Esta dissertação é composta por um conjunto inédito de contos e três capítulos teórico-descritivos sobre o processo de criação da obra. O primeiro mostra o percurso da ideia original até a realização do Projeto para *Conformópolis*, abrindo a percepção da cidade como um discurso possível de adaptação a diferentes linguagens; o segundo capítulo apresenta a estrutura do livro, as estratégias e recursos de composição, sobretudo os jogos de remissões autorais que provocam a unidade de efeito pretendida - a busca pela voz enunciativa que atravessa os contos -, apoiando o texto, principalmente, nos conceitos de Umberto Eco (1994) sobre autor-modelo, autor-empírico e leitor-modelo; o terceiro capítulo traz o livro em questão, *Conformópolis*, um conjunto de 14 contos inéditos arranjados como um livro-cidade por um autor-modelo arquiteto aspirante a escritor de ficção; no quarto capítulo seis contos são observados sumária e individualmente em suas relações com o espaço narrativo, desde sua criação até a leitura, com o amparo de teorias que pensam a espacialização gráfica da linguagem e as imbricações subjetivas entre as personagens e os espaços com os quais interagem; por fim, há um breve pós-escrito sobre os processos externos do autor correntes durante a escrita deste seu primeiro livro.

**Palavras-chave:** Criação literária. Conto. Narrativa. Cidade e literatura. Autor-modelo.



## ABSTRACT

This dissertation is composed of an unpublished set of short stories and three theoretical-descriptive chapters on the work's creation process. The first shows the journey from the original idea to the realization of the project for Conformópolis, opening the perception of the city as a discourse that can be adapted to different languages; the second chapter presents the structure of the book, the strategies and resources of composition, especially the games of authorial remissions that cause the intended unity of effect - the search for the enunciative voice that runs through the tales -, supporting the text, mainly, in Umberto Eco's concepts (1994) about model-author, empirical-author and model-reader; the third chapter brings the book in question, Conformópolis, a set of 14 short stories arranged as a city-book by a model-author architect aspiring to be a fiction writer; in the fourth chapter six short stories are observed briefly and individually in their relations with the narrative space, from its creation to reading, supported by theories that think the graphic spatialization of language and the subjective imbrications between the characters and the spaces with which they interact; finally, there is a brief postscript on the author's external processes current during the writing of this, his first book.

**Keywords:** Literary creation. Short story. Narrative. City and literature. Author-model.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Captura de tela do filme <i>1,99 - Um supermercado que vende palavras</i> , dir. Marcelo Masagão, 2003 .....	16
Figura 2. <i>City of Words n. 1</i> , litografia de Vito Acconci, 1999 .....	16
Figura 3. <i>Planta baixa para uma localização verbogeográfica em Pelotas</i> . Registros do autor, 2017 .....	18
Figura 4. <i>A Igreja</i> . Esboço digital de cartografia discursiva para <i>Conformópolis</i> , do autor .....	19
Figura 5. Estrutura do jogo de autoria(s) em <i>Conformópolis</i> , de acordo com definições de Umberto Eco (1994) .....	25
Figura 6. Sequência <i>Hotel Manta e Lua Cheia</i> . Fotografias de Eduardo Silveira de Menezes, Pelotas, 2020 .....	88
Figura 7. <i>Frigorífico Anglo em 2000</i> . Fotografia: Paulo Momento .....	91
Figura 8. Mosaico em referência ao <i>Bará</i> no centro do Mercado Público de Porto Alegre. Fotografia: Andrea Graiz .....	98

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## SUMÁRIO

<b>1 Que fosse interessante ao Poe [INTRODUÇÃO]</b> .....	12
1.1 Projeto para <i>Conformópolis</i> .....	15
<b>2 Entrando no bosque [PASSEIO]</b> .....	22
<b>3 CONFORMÓPOLIS</b> .....	33
<b>4 [INFORMAÇÕES TURÍSTICAS]</b> .....	82
4.1 <i>A Igreja</i> – intertextualidade e paisagem .....	83
4.2 <i>O Hotel</i> – iconotexto e descrições picturais .....	88
4.3 <i>O Mercado</i> – duplicidade narrativa e transfiguração .....	92
4.4 <i>A Casa</i> – realismo geofantástico .....	95
4.5 <i>A Boca</i> – topofilia e topofobia .....	98
4.6 <i>Conformópolis</i> – polifonia e moldura .....	101
<b>5 Pós-escritos [VOCÊ ESTÁ DEIXANDO CONFORMÓPOLIS]</b> .....	104
<b>6 REFERÊNCIAS</b> .....	108

## 1 Que fosse interessante ao Poe [INTRODUÇÃO]

Edgar Allan Poe, no precioso ensaio *A Filosofia da Composição* (2008, orig. pub. em 1846), um dos primeiros textos críticos sobre o conto moderno, gênero que se estabelecia ao tempo do autor e com ele, atentou para certa atração que exerceria uma revista dedicada a descrições de processos criativos autorais, o trabalho de escritores a partir dos próprios e suas composições, e me convenceu disso - quão atraente para um estagiário notar a engenharia literária de um texto acompanhando seu autor em visitas técnicas. E eis-me aqui, autoestagiário da prefeitura de Conformópolis, observando e tenteando um domínio técnico da escrita literária e este é meu relatório, meu memorial descritivo.

Lembro que o contexto histórico da crítica literária de Poe, naquele momento transitório em que “o edifício da retórica clássica, sob o qual assentava o estudo das ‘belas letras’ desde a Antiguidade, sucumbia” (DE SOUZA, 2006, p. 203), centrava-se basicamente em dois planos: explicar a obra e julgá-la, com maior avanço no primeiro, e sempre pelo outro, o crítico literário, raro pelo autor; nesse sentido a promoção da autocrítica genética proposta por Poe contribuiria. Talvez por isso fosse surpreendente ao escritor o fato de que algo assim não houvesse ainda sido feito, mas creio que mesmo agora, passados quase dois séculos e já estabelecida a Crítica Genética como campo teórico-metodológico da literatura, ainda o impressionaria essa lacuna. Talvez não responsabilizasse mais os autores pela omissão - os poetas e suas intuições estáticas! - mas percebesse que também são poucas as publicações que abrem suas páginas a esse tipo de empenho, quase todas na pequena brecha dos estudos literários acadêmicos onde se aperta a Escrita Criativa, precisamente de onde escrevo.

Nesta dissertação, portanto, tentarei atrair o interesse suscitado e previsto por Poe a partir dos meus contos de *Conformópolis*, e, ainda que não chegue a tanto, tentarei

deixar o público dar uma olhada atrás da cena, ver a complicada e vacilante crueza do pensamento - os objetivos verdadeiros alcançados apenas no último instante; os inúmeros vislumbres de ideia que não chegam à maturidade de uma visão completa; *as fantasias inteiramente amadurecidas que são abandonadas, com tristeza, por serem impossíveis de tratar*<sup>1</sup>; as seleções e rejeições cautelosas; as rasuras e alterações trabalhosas - em suma, as rodas e engrenagens, a aparelhagem para mudar de cena, as escadas e alçapões, as penas de galo, a tinta vermelha e os tapa-olhos que, em noventa e nove por

---

<sup>1</sup> Marco esta ingrata parte do processo de criação devido ao abandono momentâneo da parte gráfica do Projeto para Conformópolis, lamentado no capítulo a seguir.

cento dos casos, constituem os objetos de cena da teatralidade (POE, 2008, p. 19).

Consgo mesmo bem menos. E devo prevenir que talvez também me valha de sua consideração para com os casos em que um autor não esteja absolutamente em condições de reconstituir os passos pelos quais suas conclusões foram atingidas, pois, como já bem previa o escritor, algumas sugestões ergueram-se em mim “em tumulto” e podem ter sido esquecidas de maneira semelhante, mas acredito que sejam poucos os casos. De todo modo, pensei em escrever um texto que fosse interessante ao Poe.

E espero retribuir a oportunidade com o maior esforço da minha pequena escrita, e penso que ela é próxima disso quando faz dialogar esta linguagem descritiva algo folhetim anacrônico com a linguagem acadêmica, não porque me veja como um bom mediador destas, mas porque este diálogo parece o mais disposto a refletir o modo afetivo-intelectual com que costumo trabalhar. Reconheci essa habilidade em uma potente mesa de conversa organizada pela FLIP 2020 intitulada “Transições”, onde Caetano Veloso e o filósofo Paul B. Preciado comentaram sobre a performatividade de suas escritas teóricas, críticas e biográficas, percebendo-as também como construção literária, que propiciam, junto ao debate no âmbito do discurso, a satisfação estética. Na fala, Caetano ainda pontua que “você pode graduar até mesmo a sua exibição da consciência disso”, método que, a propósito, é sugerido para as dissertações nesta linha de pesquisa dos estudos literários aplicados: que tenham considerações críticas sobre o exercício empírico da criação literária, ou seja, que demonstremos consciência da linguagem empregada neste “ofício do verso”, como chamou Borges (2000) a lida.

Não é minha vontade explicar a obra, senão discorrer sobre questões do processo criativo de um projeto literário autoral (ou nem tanto, como se verá), sem previsões (talvez esperanças) e sem interpretar resultados, como Umberto Eco fez e sugeriu em seus pós-escritos (1985) a *O nome da rosa*, tais: como e porque estou escrevendo; os problemas que tive que enfrentar para alcançar um efeito; a criação do rizoma da obra; as regras que esta rede determina para potencializar e organizar relações infinitas de estruturas indefiníveis; os recursos utilizados para atribuir à palavra um grau forte de significação, característica essencial da literatura, segundo Ezra Pound (in: *ABC of Reading*, 1934).

Duas ideias de Cortázar, compartilhadas no mesmo texto<sup>2</sup>, preveniram a não pôr-me a explicar os efeitos da obra, mas suas causas: primeiro a analogia famosa e genial que fez entre

---

<sup>2</sup> “Alguns aspectos do conto” – Conferência proferida em 1962, em viagem do autor a Cuba, e publicada na Revista *Casa de las Américas*, nº 60, 1970. No Brasil, publicado junto a outros ensaios no livro *Valise de Cronópio*

o conto e a bolha de sabão, os quais se devem inflar por dentro, por meio de um canudo-ponte e, assim que ganharem estrutura, deve-se retirar o canudo para que a bolha/conto exista por e em si, sem amparo de sopros autorais, de modo que o texto assuma esta função entre as ideias do autor e as do leitor: “e é então que o conto tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor” (CORTÁZAR, 1993, p. 153). E a segunda ideia é a de que “nenhuma resenha teórica pode substituir a obra em si” (idem, p. 148), o que o fez mostrar a direção dos seus contos, quando convidado para tal, “não pelo prazer informativo”, mas pela possibilidade de engendrar considerações paralelas sobre o gênero conto. Do mesmo modo, não pretendo que *Conformópolis* seja lida através deste paratexto e buscarei expandir a descrição dos seus processos criativos para o gênero que o alicerça, com algumas vistas à ficção mais ampla. Relembro, também, que T.S. Eliot, ao questionar a aplicação do método descritivo de Poe na *Filosofia da Composição*, afirmou que o resultado dificilmente dá crédito ao mérito.

Ainda assim, depois deste capítulo introdutório onde percorro brevemente o caminho da ideia inicial até a concretização do Projeto para Conformópolis, com foco na mudança de sua construção poética-concretista para narrativa, no segundo capítulo apresento a estrutura e a unidade do projeto e descrevo os agentes envolvidos nos “passeios pelos bosques da ficção” de *Conformópolis*: autor(es), contos e possível “leitor ideal”, orientado por esta conferência de Umberto Eco (1994) e por outros mestres como Italo Calvino, Julio Cortázar, Antonio Candido, Frank O'Connor, E. M. Forster, Roland Barthes, Walter Benjamin e Gilda Neves Bittencourt.

No terceiro capítulo apresento o conjunto inédito de contos, o qual não será publicado junto à dissertação devido à perda de ineditismo, necessário para a sua futura publicação ou participação em chamadas e editais – atitude muito empática desta nossa linha de pesquisa. *Conformópolis* é composto por 14 narrativas breves que ocorrem na mesma cidade fictícia (originalmente criada e cantada por Di Melo, em 1975) e são ligados entre si de maneira mais ou menos evidente pela voz que os organiza neste livro-cidade.

Por ter o projeto essa forte relação com o espaço urbano, mesmo buscando sua representação simbólica através das narrativas, no terceiro capítulo é feita uma análise sumária posterior à escrita a fim de apresentar e discutir as teorias articuladas tanto para a construção quanto para a compreensão de seis de seus contos, orientando o escopo teórico ao estudo do

---

(Traduzidos por Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa, ed. Perspectiva, 1993), que apresenta mais dois textos fundamentais para a teoria e a crítica do gênero conto: “Do conto breve e seus arredores” e “Poe ficcionista”.

espaço na literatura desde a pesquisa da espacialização da linguagem gráfica até as imbricações subjetivas das personagens e os espaços com os quais interagem.

Por fim, um breve pós-escrito de encerramento com notas sobre os processos internos correntes durante a criação de uma obra literária no âmbito acadêmico e em meio a uma pandemia gerida por um governo negacionista. Também comento o “pensamento-paisagem” (nos termos de Michel Collot) do processo de criação de uma obra com forte apelo ao urbano em contraste com minha experiência empírica de sanga e valeta (de campo e vila).

Antes de prosseguir ao passeio pelo projeto, devo dizer que não sou um escritor experiente, talvez nem um leitor, e que este é meu primeiro projeto literário levado a cabo, fruto mais de estudo que ofício, ainda. Só me conforta (mas não me quieta) o que percebeu Borges (2000): não escrevemos como gostaríamos, mas como somos capazes de escrever. Há também quem pense que a pesquisa minuciosa (ou nem tanto) de uma obra credita a esta uma qualidade que justifique o empenho, mas a justificativa do meu não tem com isso, senão com minha formação a crítico e escritor.

## **1.1 Projeto para Conformópolis**

*Conformópolis*, mesmo agora enquanto livro e dissertação, é e sempre foi projeto: um conjunto de experiências a realizar-se na execução estética, como um texto de dramaturgia, uma partitura de música, um projeto arquitetônico; e todo projeto criativo é fruto de um processo: um caminho de escolhas, escutas, recycles, descartes, esperas, desesperas, caronas, ideias que percorremos à mão da língua para formar tal conjunto. Percurso de intenções por vezes frustradas e por outras de boas surpresas, ora fluído e ora em completa obstrução. Como percebe a teórica de processos criativos Cecília Almeida Salles (1998, p. 62), “o tecido do percurso criador é feito de relações de tensão, como se fosse sua musculatura. Polos opostos de naturezas diversas agem dialeticamente um sobre o outro, mantendo o processo em ação”. Eis que tentarei mostrar a latência, por fim invisível, do processo criativo de *Conformópolis* e suas mutações.

Antes de chegar na cidade que apresento agora em narrativas, sua ideia experimentou outras formas, mas produzindo sempre a imagem (megalomaníaca, talvez) de uma cidade feita de palavras, cujas referências e inspirações iniciais para a criação foram o média-metragem do cineasta brasileiro Marcelo Masagão *1,99 – Um supermercado que vende palavras*, 2003



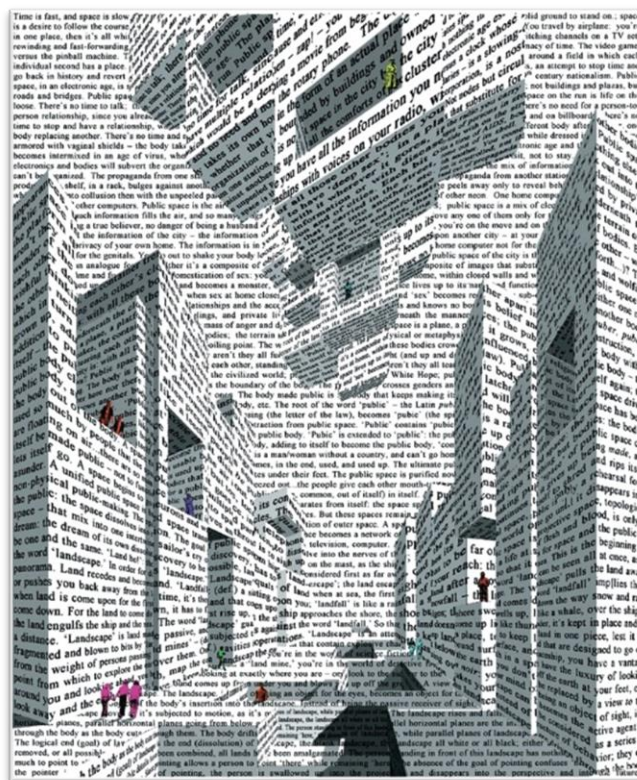
(Figura 1), e a série de litografias do artista estadunidense Vito Acconci *City of Words*, 1999 (Figura 2).

Figura 1



Captura de tela do filme *1,99 - Um supermercado que vende palavras*, dir. Marcelo Masagão, 2003.

Figura 2



*City of Words n. 1*, litografia de Vito Acconci, 1999.

O filme de Masagão, propondo uma comercialização do discurso (a comunicação utilitarista) e gerando metáforas operacionais a partir do agenciamento de símbolos, me fez pensar sobre este tipo de experiência simbólica na literatura; enquanto a arte de Acconci me fez

perceber a potência da linguagem se tornando espaço arquitetônico, a matriz verbal do discurso como matéria do urbanismo, pois reforçava a latência material da palavra na figuração discursiva da cidade. Experimentos estéticos que colaboram com as novas pesquisas no campo da arquitetura e urbanismo as quais consideram essenciais as experiências subjetivas sensíveis, simbólicas e criativas no estudo do espaço urbano. De acordo com Francesco Careri,

A transformação da cidade não pode ser deixada apenas por conta dos urbanistas ou dos arquitetos, mas deve ser estendida a todas as ciências que se interessam pela cidade e pelo sujeito, logo também a antropólogos, geógrafos, sociólogos, biólogos. E junto com as ciências devem caminhar também as artes, sempre no plural: explorar a pé a cidade e penetrar em seus significados é uma arte tal como a escultura, a pintura, a arquitetura, mas também a fotografia, o cinema, a poesia que nos contam muitas vezes com maior eficácia do que os urbanistas, os fenômenos mais dificilmente legíveis da cidade atual (CARERI, 2017, p. 100 – 101).

A primeira articulação destas referências, antes de conduzir à obra narrativa, pretendia a criação de *Conformópolis* como poética do espaço. Primeiro um planejamento urbano via cartografia discursiva de inclinação concretista, a qual representaria os espaços da urbe na projeção arquitetônica dos discursos da cidade real, ressignificados pelo deslocamento de discursos que ecoam na cidade polifônica para a literatura. Em verdade, a possibilidade de significar *Conformópolis* com narrativas surgiu na elaboração do projeto para a seleção do mestrado, pois sua origem era essencialmente cartográfica. O plano era considerar a cidade como um discurso, verdadeiramente uma linguagem, como propôs Barthes no ensaio “Semiologia e Urbanismo” (in: *A aventura semiológica*, 2001), e projetá-la em verbo, a narrar(-se).

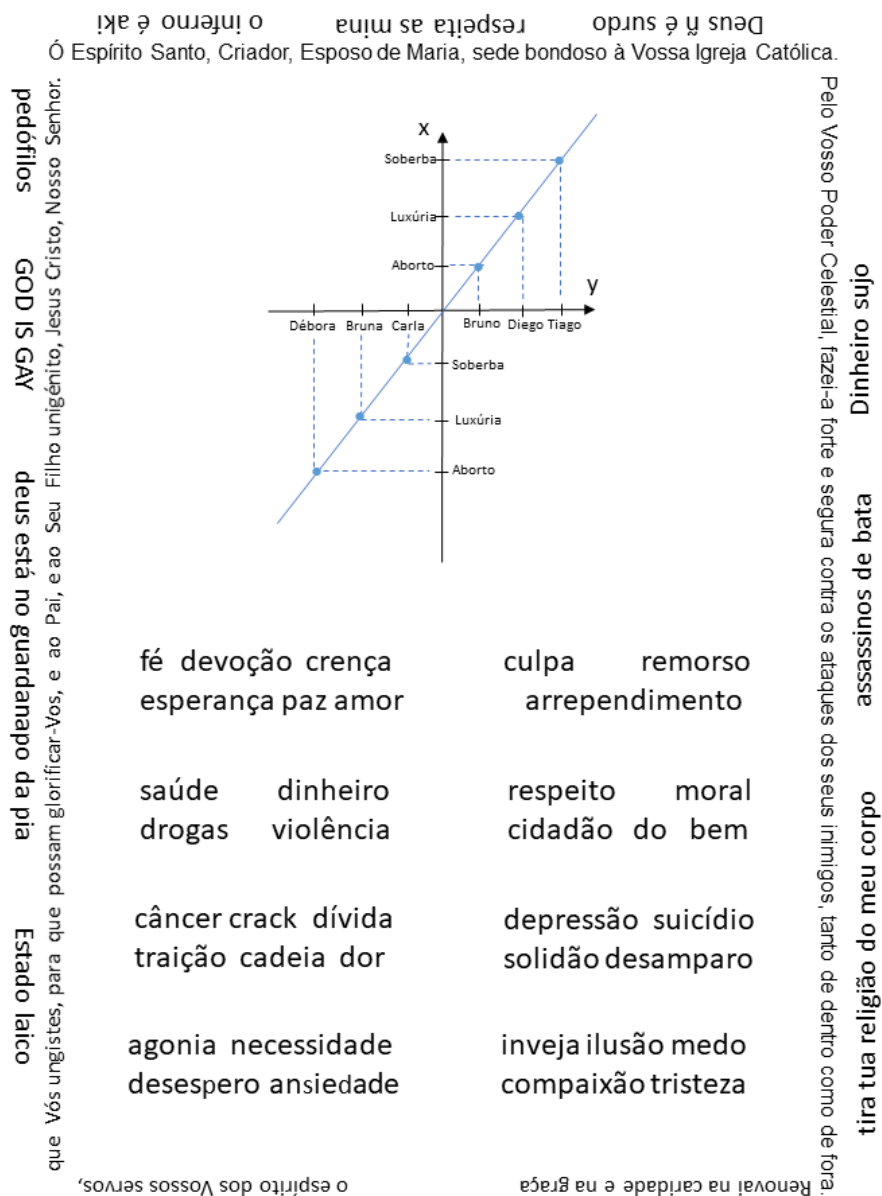
No limbo entre o fim da faculdade e o início do mestrado investi pesquisa e criação aproximando discurso, cidade e literatura, produzindo cartografias diversas e tentando tomar a cidade como uma consciência perceptível, buscando sua significação não utilitarista, pois como afirma Barthes no referido texto,

Existe em cada cidade, do momento em que ela é verdadeiramente habitada pelo humano, e construída por ele, aquele ritmo básico de significação o qual é oposição, alternância e justaposição de elementos marcados e não-marcados (BARTHES, 2001, p. 223).

A cartografia a seguir, por exemplo, foi produzida com base nestes processos de significação durante uma oficina que guiei na Feira do Livro de Pelotas, em 2017, que mapeou



Figura 4



A Igreja. Esboço digital de cartografia discursiva de *Conformópolis*, do autor.

Resumidamente, a construção desta se deu a partir do deslocamento dos discursos verbais e orais desta instituição religiosa para o plano literário, na forma de poética concretista. Ali figuram: as paredes (textos virados para dentro) retiradas da oração católica ao Templo; pichações (textos virados para fora) colecionadas de igrejas diversas; os bancos (substantivos arranjados em campos semânticos), retirados de um questionário que apliquei na saída de um culto evangélico neopentecostal, onde pedi aos fiéis que resumissem em uma palavra a motivação de participarem daquele culto; e a cruz (plano cartesiano mal estruturado) que alegoriza o machismo latente nos discursos desta instituição.

Foi a partir destas projeções concretistas que se abriu a possibilidade de significar *Conformópolis* com narrativas: a escritura de um livro de contos cujos elementos (enredos, personagens, ações, narradores, diálogos) não apenas coubessem naquela plataforma, mas que interagissem com os espaços-discursivos projetados, usando índices para articular jogos mútuos de remissões entre a poética e a narrativa (entre as plantas-baixas e os contos). Nesta igreja, por exemplo, a personagem do conto – uma mulher com síndrome de Tourette – sentava-se no último banco à esquerda, onde na poética figura o campo semântico do não-neurotípico.

Entretanto, esta projeção teve de ser suspensa, momentaneamente, eu espero. Houve (há!) a pandemia do novo coronavírus que tornou impraticável a coleta de discursos em espaços públicos e, por estar produzindo a obra no contexto acadêmico, os prazos, apesar das gratas extensões, me obrigaram a desistir desta parte do projeto e os contos tomaram o protagonismo, imbuídos desta tarefa representativa arquitecônica, de modo que o tratamento do espaço literário, que já era central no projeto, fosse ainda a base da criação, agora narrativa.

Aliás, espero que me sobre tempo e espaço para versar nesta dissertação sobre a influência na escrita de um isolamento social por gravíssimo caso de saúde pública, uma pandemia acompanhada de reflexos políticos absurdos, mas caso não tenha, gostaria de dizer aqui mesmo que chamei este período de *nãoseise*, devido ao obscurantismo e impossibilidade de qualquer previsão e planejamento: “nãoseise essa tosse é sintomática”, “nãoseise vão cortar a bolsa”, “nãoseise devo ir para casa ou ficar aqui”, “nãoseise vão estender os prazos” etc. – uma aventura psicológica, para dizer o mínimo, viver e escrever com medo pela vida sua e do outro, do desmonte do ensino superior público, de uma aura fascista, enfim, em meio a graves crises de ordem social, política, cultural, econômica e de saúde pública.

Mas voltando a *Conformópolis*. Creio que ela tenha sobrevivido como livro de contos porque a cidade que quis projetar, enquanto plataforma de discursos, ao mesmo tempo em que contaria seus habitantes, por eles se construiria e sustentaria, e o conto, mais precisamente a contação de histórias, produz esse efeito de criar ao mesmo tempo uma imagem externa e projetar a subjetividade de quem as enuncia, e este sempre foi o horizonte de expectativa do projeto, que a proposta poética dessa cidade fosse uma plataforma autônoma, aberta às possibilidades de intervenção, experiência e leitura, tanto quanto o são as cidades, que não se cristalizam em seus emblemas. Eis que

A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. (GOMES, 1997, s/p).

Daí a ideia de o escritor-modelo da obra ser um arquiteto, como se verá no próximo capítulo, pois as práticas da cartografia e de outros temas do urbanismo seriam de seu domínio e conhecimento e possíveis de desenvolver na escrita dos contos, e a criação literária, isto é “a representação da cidade construída pela literatura”, é uma forma de significação deste cenário de mudança.

## 2 Entrando no bosque [PASSEIO]

Este é o título do primeiro dos *Seis passeios pelos bosques da ficção* conduzidos por Umberto Eco entre os anos de 1992-1993, nas Charles Eliot Norton lectures (Harvard), onde ele descreve o ato inicial de reconhecimento dos agentes envolvidos neste passeio: o escritor, o bosque (o texto narrativo) e o leitor, sobre os quais discuto em reflexo à *Conformópolis* neste capítulo, já que desta apresentação abriram-se as avenidas principais do projeto, que devem levar minhas ideias ao leitor “ideal”, que por sua vez reflete e realiza a linguagem, a estrutura e as estratégias narrativas da malha arquitecônica da obra, proposta por seu autor-modelo.

Eco (1994) definiu estas entidades da seguinte forma: *autor-empírico* é o autor real, de carne, osso e vícios, que conduziu a criação da obra através do autor-modelo; o *autor-modelo* pode-se reconhecer sumariamente como um estilo, “uma voz que se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo” (p. 21), e que, sobretudo, não representa o autor-empírico, é uma existência puramente virtual, agenciador do patrimônio lexical, enciclopédico e estilístico da obra – e que tampouco deve ser confundido com a figura do narrador, esta é uma voz que pretende guiar o leitor pela narrativa, podendo até em alguns casos auxiliar o autor-modelo em sua função, mas é este quem organiza a narrativa em texto, oferecendo as pistas para a sua interpretação. Esta entidade também foi definida como “autor-implícito” por Wayne Booth (1970), resumida pela professora e pesquisadora Gilda Neves S. Bittencourt (1999) como “uma espécie de alter-ego do autor, colocado por detrás do narrador, que arranja e compõe o universo ficcional” (p. 173); enquanto o *leitor-empírico* é aquele que, em geral, utiliza o texto como receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas por ele; e o *leitor-modelo* é uma espécie de leitor ideal que o autor-modelo prevê como colaborador, que mesmo o cria, para preencher as lacunas deixada por ele no texto, ou, de acordo com a definição de Paola Pugliatti (1989, citada por Eco, 1994, p. 22), o leitor-modelo é “o sustentáculo da estratégia de interpretação do texto”. De tal forma que autor e leitor modelos existem um em razão do outro: o autor-modelo depende de que o leitor siga as suas instruções (sendo, ao agir assim, modelo também) para se tornar uma entidade ativa. Portanto, ambos existem no e pelo texto: “o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra” (ECO, 1994, p. 30).

Assim, o jogo de autoria, citado como elemento estrutural de *Conformópolis*, foi a primeira ideia a ser trabalhada de forma concreta, gerando o conto “A Praça”, que cumpre papel fundamental para a unidade da obra. Este jogo é uma estratégia narrativa, mas foi ele que determinou a linguagem necessária para seu exercício e, paralelamente, sugeriu o leitor a quem se destinaria e, a partir dele, a direção dos outros contos, fazendo da Praça o centro que expande as narrativas radiais deste livro-cidade, como sublinha o personagem escritor ao fim deste conto. E “cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar”, apostou Eco (1994, p. 16).

Dado que todo o texto é absorção e transformação de outro texto, segundo os preceitos de Julia Kristeva, este jogo resulta numa construção metatextual e pretende provocar o leitor atento à reconstituição do percurso do texto e à uma busca pela natureza da voz enunciativa que os atravessa, para além da figura do narrador, ou seja, a “voz” deste autor-modelo, a partir das pistas deixadas por ele nos contos, pois como percebe Gilda Bittencourt (1999), “existe um consenso em admitir uma instância mediadora entre o autor e o narrador, capaz de representar não só a origem do ato narrativo, mas também a fonte da construção do ato narrativo” (p. 174).

Descrevo então o jogo. O protagonista do conto “A praça” é um professor de arquitetura que está escrevendo uma obra literária (de contos) a partir de histórias que consegue em troca de víveres com uma mulher em situação de rua, que por sua vez as recolhe da memória ou da experiência, mas também da literatura, visto o episódio no qual relata o encontro com a “escritora de rua” no hospital, referência direta à personagem Alice do romance “Quarenta dias”, de Maria Valéria Rezende, abrindo-se a possibilidade de ela também não ser mais que uma personagem literária<sup>3</sup>. Isto indica uma natureza metaficcional, onde o autor dos demais contos seja este personagem escritor (descrito por um narrador em terceira pessoa, por sua vez criado pelo próprio personagem enquanto autor-modelo, como se verá adiante); também é possível pensar a contadora de histórias como autora das que conta, dando outra camada metaficcional à obra, sendo uma via desta aproximação o seu ato de narrar como a gênese do conto, intimamente ligada à oralidade, à contação de histórias<sup>4</sup>.

Contribuem para esta natureza as intertextualidades presentes nos demais contos: apropriações de outros textos, direta ou indiretamente, por um autor-modelo que não gosta de

---

<sup>3</sup> É uma possibilidade pois Maria V. Rezende realmente viveu em rua como laboratório para escrita deste romance, de modo que elas poderiam ter se encontrado no mundo real. Daí a epígrafe de Cortázar nesta dissertação e em *Conformópolis* – “quantas vezes me pergunto se isto não é mais que escritura”.

<sup>4</sup> Ver: BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.



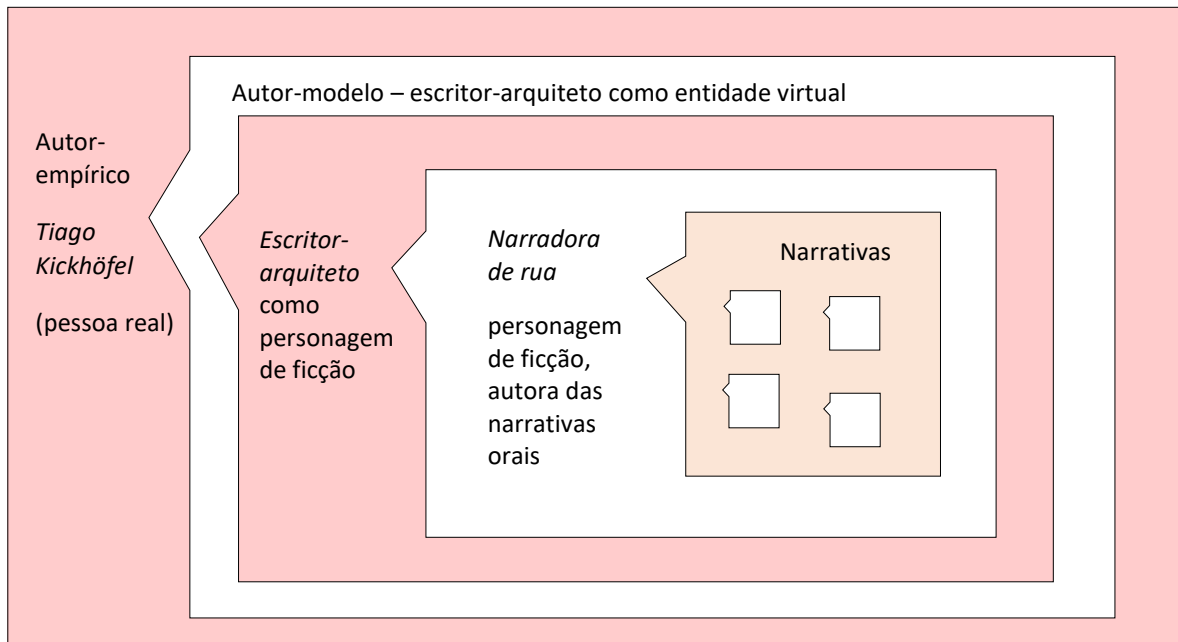
aspas, como este personagem escritor demonstra com as histórias da mulher em rua e possivelmente de outros contadores, como a prostituta de “A Rodoviária”, ou de outras literaturas, como a descrição do corpo levado na enchente em “O Canal”, pastiche contemporâneo e poluído da descrição do suicídio de Virginia Woolf em *As Horas* (1998), de Michael Cunningham, chegando a assumir tal apropriação em “A Ocupação”, onde no último parágrafo o autor-modelo revela estar escrevendo no lugar do personagem morto, tentando imitar sua possível voz e estilo, mas assumindo ao final a autoria do texto e negando a ideia de autor como um criador onipotente, “*porque não sou nenhum Deus*”, ele sentencia – momento em que personagem, narrador em primeira pessoa e autor-modelo são a mesma entidade.

Também os índices picturais (discutidos no capítulo 4.2) presentes em maior ou menor grau nos contos aproximam as narrativas ao autor-modelo, um arquiteto a quem seria interessante ou familiar o exercício espacial do texto, ora descrevendo os personagens como se fossem os próprios lugares: “eu tinha o meu corpo, a minha rodoviária”, “será para sempre a igreja”; ora pairando em detalhes sobre a arquitetura do lugar (descrição arquitetônica do mocó nas escadas de “O Canal”), chegando à materialidade da formatação do texto em “O Hotel” e “O Hospital”.

Todas estas estratégias narrativas são pistas que sugerem ao leitor-modelo que este personagem seja também a voz do autor-modelo, pois a ele são atribuíveis. Estas “marcas de estilo”, nos termos de Umberto Eco, são explicitadas no conto “A Praça”, terceiro da obra, e a partir dele podem ser percebidos nos demais, como uma chave de significação, mesmo que os demais contos tenham narradores em primeira pessoa ou que estes marcadores de remissão ao “estilo” do autor-modelo não sejam tão evidentes, pois “há casos em que, com maior desfaçatez porém mais sutilmente, apresentam-se autor-modelo, autor-empírico, narrador e entidades ainda mais vagas, colocadas no texto narrativo com o propósito de confundir o leitor” (ECO, 1994, p. 24), como descrito no momento de revelação da autoria em “A Ocupação” (onde há ainda outro personagem aspirante a escritor chamado Tiago, nome do autor-empírico, que morre no conto).

Neste primeiro passeio pelos bosques da ficção, Eco esquematizou em fluxogramas os jogos de autoria na obra *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, que explorou de maneira genial a estratégia por meio de remissões irônicas de autorias em camadas múltiplas. Me valho destes esquemas para organizar as vozes de *Conformópolis*:

Figura 5



Estrutura do jogo de autoria(s) de *Conformópolis*, de acordo com definições de Umberto Eco (1994).

A partir desta figura pode-se observar o fluxo narrativo e sua natureza metaficcional: no campo menor temos as narrativas individuais das personagens recolhidas (de diferentes fontes, como dito) e transmitidas pela mulher em rua ao personagem escritor, que organiza o texto e as histórias cumprindo a função de autor-modelo (nunca de narrador), criado pelo autor-empírico, excluindo-se, assim, o demiurgo da obra nas suas quatro instâncias narrativas, como defende Cortázar a respeito da presença do autor no conto:

Sabendo que quando escrevo um conto busco instintivamente que ele seja de algum modo alheio a mim enquanto demiurgo, que se ponha a viver com uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação, mas jamais com a presença manifesta do demiurgo (CORTÁZAR, 1993, p. 229).

Com isso, a questão principal que surge na busca da voz enunciativa pode potencializar a natureza ficcional da obra. O autor-modelo, ao ser identificado como o escritor personagem, põe deliberadamente em cheque a sua moralidade ao revelar o método artiloso de composição dos contos e testa os limites destas revelações por meio desta entidade, a quem o estatuto da literatura ampara.

Tais possibilidades só existem porque à literatura é dada a oportunidade de trabalhar com a matéria do mundo objetivo a partir de um espaço privilegiado de realização, experiência

e percepção, pois capaz de diferentes graus de suspensão de contratos socialmente pautados, senão os que propõe a própria obra ao leitor, e que nem sempre correspondem à expectativa moral deste (ou do autor-empírico). É o que a Estética da Recepção aponta como a experiência de ser um outro em si, por meio do deslocamento moral das subjetividades, o que já apontava Barthes: “o escritor fala no lugar do outro, encerrando na literatura um produto ambíguo do real, ao qual [a obra] está ligada com distância” (2007, p. 34); sendo o suprarrealismo da literatura que lhe permite fazer boas perguntas ao mundo sem que essas perguntas jamais sejam diretas. Assim, ainda citando Barthes, “o que ele [o escritor] ganha, evidentemente, é o poder de abalar o mundo, dando-lhe o espetáculo vertiginoso de uma práxis sem sanção” (idem). E é justamente este grau de suspensão moral que *Conformópolis* busca tensionar por meio do jogo de remissões autorais, verificável tanto no autor-modelo quanto no leitor, como será discutido mais adiante. Pois, retomando Umberto Eco, “seria um erro pensar que se lê um livro de ficção em conformidade com o bom senso” (1994, p. 14).

Quanto aos problemas que tive que enfrentar para alcançar tal efeito (se é que o alcancei) foram todos, certamente, no campo da linguagem, definida por parâmetros da própria obra. Devido à sua estrutura, uma série de indicações (as quais poderiam até ser chamadas de regras) deveriam ser acatadas nos contos e trabalhadas com maior ou menor evidência a fim de gerar essa ambiguidade autoral. A primeira delas é que as histórias deveriam ser possíveis de chegar ao conhecimento da “narradora de rua”, pois é ela quem, supostamente, as recolhe e conta ao escritor. As indicações de seguimento dessa regra vão da mais evidente (dois contos protagonizados por pessoas em situação de rua) a níveis intermediários (em “A Igreja” a protagonista é conhecida pelo pessoal em rua “como a mina louca que sempre dá um gole quando pede”). A segunda regra provém dos índices picturais da escrita, isto é, elementos espacializantes da linguagem na narrativa, os quais seriam de domínio e interesse do autor-modelo (um escritor-arquiteto); e a terceira regra é enfim da ordem narratológica (até aqui não me referi à entidade que conta a história, senão à que a organiza textualmente): o narrador não deveria nunca ser reconhecido como este autor-modelo, por isso quando o conto é narrado em terceira pessoa, quem o faz é um narrador onisciente através da focalização neutra.

Tais medidas foram uma via de mão dupla para a criação, pois ao mesmo tempo em que lhe davam direção, limitavam seus sentidos, e não foram raros os casos de descarte de ideias por fuga da estrutura do projeto, mas como também advertiu Eco (1985), a imposição de obstáculos é mesmo necessária para a liberdade de criação, por mais que isto pareça um

paradoxo, pois é sacrificando certas liberdades que se abrem caminhos mais transitáveis; como observou SALLES (2004),

limites internos ou externos à obra oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos (SALLES, 2004, p. 64).

Há ainda a limitação do próprio gênero conto, que nasce de uma, física, comparada a da fotografia por Cortázar (1993), que percebe tanto nesta arte quanto no conto o aparente paradoxo que é

o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Talvez devesse ter atentado para o risco que Maiakovski percebeu de uma obra pragmática. Disse o poeta que “a criação de regras não constitui em si a finalidade da poesia, senão o poeta se tornará um escolástico, que se exercitará na formulação de regras para objetos e teses inexistentes ou desnecessários” (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 170), mas tentei corrê-lo do modo mais prudente possível, aproveitando a liberdade criativa guiada por estas limitações.

Portanto, devido a esses jogos que não estão na superfície do texto, para que uma experiência de leitura interessante aconteça em *Conformópolis*, penso um leitor curioso, interessado no mergulho e na deriva pela linguagem e experiências narrativas, que sinta prazer nos encontros das suas ideias e referências com as do texto, nas correspondências; curioso e desperto, que aceite a proposta deste autor-modelo e invista em sua significação e revelação, enfim, que se disponha a exercitar-se ativamente nesta “máquina preguiçosa”. E com pressa, pois este é “o leitor dos metrô, trens e dos ônibus, da era tecnológica e da velocidade da vida moderna, que utiliza o tempo ‘vazio’ (no sentido capitalista) dos deslocamentos para preenchê-lo com uma leitura sintética e condensada” (BITTENCOURT, 1999, p. 135-6). É também solitário, pois o leitor de contos, como o próprio gênero, é cria do “individualismo burguês”, como percebe Gilda Neves B.:

Na passagem para a escrita, o conto também perde seu caráter coletivo, tornando-se uma arte individual, tanto do ponto de visto do criador, uma vez que ali já se fazem presentes a marca de sua individualidade e os traços de seu labor artístico, como também sob o ângulo do leitor, que realiza, na leitura

solitária de agora, o papel outrora vivido pela audiência (BITTENCOURT, 1999, p. 135).

Em suma, o conto que espero ter produzido busca funcionar “como uma arte privada que pretende satisfazer os padrões do leitor individual, solitário e crítico”, como o definiu Frank O’Connor, no ensaio *The lonely voice* (2011, p. 84). Talvez seja o que espera todo escritor, mas se consigo projetá-lo com empatia agora foi porque o estudei, não me veio óbvio e tive que prestar atenção mesmo na regra do Decálogo de Quiroga<sup>5</sup> “não penses em teus amigos ao escrever”, porque daí eu partia. Na mesma décima regra, Quiroga apresenta outro princípio que julguei valioso e acatei: “escreva como se teu relato não interessasse a mais ninguém senão ao pequeno mundo de teus personagens, *dos quais poderias ter sido um*”<sup>6</sup>.

Não espero, entretanto, que a experiência real de leitura seja exatamente a que propus, quer dizer, a que o autor-modelo propôs, pois leitores sempre havemos de subjetivá-la e processá-la com meios próprios do imaginário e da identidade, mas me importa que se perceba algo irradiando para além das páginas do conto, como Cortázar conclui da comparação do conto com a fotografia.

Outra vez recorro à autolocalização para dispensar coisas do ego: apesar das referências a estes escritores geniais, não creio que minha literatura seja tão exigente (e muito menos primorosa) como a deles, mas talvez os seus leitores percebam na minha escrita a influência direta deles e tenham algo como empatia.

Apresentado o projeto e seus agentes, passo a descrever sua execução e obra (vistoria técnica, dado que durante a escrita deste texto percebo e corrijo algumas falhas de acabamento nos contos). Formalmente, o projeto apresenta 14 contos breves, por mais que isso pareça redundante, cada qual nomeado como um espaço/instituição que compõe uma cidade genérica, narrada por diferentes vozes e técnicas, como fala uma cidade polifônica. Suas narrativas se desenvolvem bastante concentradas, “pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido”, como observa Allan Poe (2008, p. 22). Em *Conformópolis* o objetivo foi o de reforçar (e de certo modo atualizar) a observação de Paul Valéry, que Walter Benjamin (1994, p. 202) resgatou para falar sobre a brevidade do conto: “o homem de hoje não cultiva mais o que não pode ser abreviado”. Assim, a duração das narrativas de *Conformópolis* está para o tipo de cidade que projeta: a urbe aqui tomada apresenta os dois núcleos sintomáticos

---

<sup>5</sup> “Decálogo do perfeito contista”, Horácio Quiroga (1927).

<sup>6</sup> Obrigo-me a destacar: esta possibilidade de participação é o pulso do efeito crítico da obra.

da transição da cidade à metrópole aos fins do século XIX, descritos por Walter Benjamin (2000) como o da reprodutibilidade técnica, com a conseqüente perda da aura subjetiva, o que caracteriza a metrópole como um espaço propício para a desindividualização, reflexa no sujeito pela automatização do seu comportamento e a completa mercantilização – para simbolizar este processo foram descartadas as caracterizações particularizantes de várias personagens, por exemplo -. Toma também a perspectiva da nova geografia urbana, que percebe a multiplicidade de vozes como determinantes da cidade polifônica (CANEVACI, 2004) e da psicogeografia, vanguarda artística e intelectual que produziu e propôs experiências e conceitos com o intuito de estudar “as leis precisas e os efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, em função de sua influência direta sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2007, P. 32), uma resposta opositiva aos sintomas vistos por Benjamin.

Essas características são dinamizadas pelo tempo, pela velocidade, por um fluxo que não espera ou se detém, de tal modo apareceriam mais latentes na obra se a extensão dos contos fosse reduzida, explorando a latência pela economia de expressão, como conduziu o leitor à certa conformidade ao não lhe permitir deter-se na narrativa anterior, indo à próxima com menos fôlego. Esta rapidez no estilo foi incentivada pela segunda das *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino (1990), da qual me servi abundantemente a fim de tentar este efeito. Para esta conferência<sup>7</sup>, o escritor reproduziu as considerações de Leopardi sobre a velocidade enquanto estilo, encontradas nas suas notas de “Zibaldone” (3 de novembro de 1821):

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alma uma turba de ideias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações (CALVINO, 1990, p. 55 *apud* LEOPARDI, 1821).

Além da latência produzida por esta velocidade e concisão, outra vantagem do estilo é esta observada por Leopardi, a simultaneidade, que junto à multiplicidade e à polifonia formam as características básicas da cidade, ao menos aquelas que a literatura mais explora, em diferentes sentidos e representações. E certamente seria interessante se *Conformópolis* reproduzisse também este efeito ou impressão de simultaneidade, mesmo que as narrativas não

---

<sup>7</sup> Rapidez” foi o tema da segunda proposta, escrita para a *Charles Eliot Norton lecture* do ano letivo de 1985-86, infelizmente não proferidas devido à morte do autor.

ocorram no mesmo tempo, para que refletisse este sistema que simula; como afirma o narrador de Borges no conto “O Indigno”<sup>8</sup>, “a imagem que temos da cidade é sempre algo anacrônica”, por isso muitos elementos dos contos transitam entre si, personagens cruzam-se em calçadas, luzes são refletidas em outras páginas, a chuva que se arma em uma narrativa chega como enchente no desfecho de outra história, e o leitor poderá perceber estes cruzamentos ou ter a impressão de já os ter visto/lido antes, como a estranhos na rua.

E quem experimenta e reflete tais efeitos neste livro-cidade são, naturalmente, suas personagens, que, como pontua Antonio Candido (1976), representam a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor. Não obstante, a criação dos “conformados” não se deu tanto por caracterizações externas, pois não interessava uma imagem consolidada de traços físicos, antes, o que busquei foi uma universalização destes “*homo fictus*”<sup>9</sup> (FORSTER, 2005) a fim de que ficasse a cargo do leitor a projeção de suas imagens, presumindo que cada qual tenha no imaginário referentes que cumpram esta função. Essas personagens abundam nas cidades, mas sua visibilidade é negligenciada, evitada até, e considere uma brecha para fazer a moral do autor-modelo refletir no leitor-modelo, mostrando que, afinal, não são tão diferentes, por mais que este considere o outro pérfido: se o leitor completar as lacunas deixadas pela falta de individualização descritiva ou não notar esta falta também estará agindo como ele, universalizando e cristalizando indivíduos em crise em uma imagem possivelmente caricata e carregada de preconceitos.

O professor Luiz Antônio de Assis Brasil considera (e concordo com ele), que a personagem é o pulso da obra, o que nela há de mais vivo, e o sucesso da literatura, como aponta Forster (2005), está na aceitação da verdade da personagem por parte do leitor, e cri que esta verdade seria refletida fossem estes indivíduos tão invisibilizados quanto o são na vida real, pois é de onde surgem, apesar da reconstrução fictícia, devendo assim comunicar “a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 1976, p. 52), por isso também o esforço para diálogos realistas e livres de gramáticas. No entanto, busquei um caminho contrário ao ensinado por Assis Brasil (2019) para suas construções; a soma de suas características não busca transformá-los em seres inconfundíveis, mas justamente o contrário, por meio da omissão de grande parte de traços físicos, dando ênfase para os comportamentais e psicológicos, sabendo que

---

<sup>8</sup> In: *O informe de Brodie*, 1976, p. 17

<sup>9</sup> De acordo com o teórico, o *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, como as amorosas.

O romancista pode escolher não nos contar tudo o que sabe – muitos fatos podem ser omitidos [...]. Ainda assim, ele vai nos deixar com a sensação de que, apesar de o personagem não ter sido explicado, ele é explicável, e com isso se estabelece uma espécie de realidade que nunca encontraremos na vida diária (FORSTER, 2005, p. 86).

Por isso grande parte deles é inominada e seus traços, quando descritos, buscam atribuir sentidos internos ou transparecer processos mentais, inacessíveis a quem apenas os visse por ações e descrições. Nesta internalização há outra ferramenta produtiva para a adesão afetiva do leitor às personagens, pois faz ultrapassar as evidências superficiais das relações reais, dando a ver o íntimo de personagens, um privilégio que sugere uma maior compreensão sobre o ser através de uma ilusão de perspicácia e intrusão e, com isso, certo poder sobre eles, como exerce o autor-modelo.

Sobre o recorte social trazido pelas personagens, o que busquei, além do cumprimento de uma regra diegética da obra, foi a referência ligada à natureza popular do gênero conto e sua ligação intrínseca com a vida comum, já que desde suas origens urbana e proletária o conto se identificou mais com o popular do que com o aristocrático (BITTENCOURT, 1999, p. 136), e é interessante observar como obteve maior impacto nos países em crise (desde os Estados Unidos e Rússia do século XIX ao Brasil na década de 70). Para traduzir este caráter, o conto moderno parece ter uma preferência pelas populações marginais, sem grandes heróis com os quais o leitor possa se identificar. Nas palavras do escritor e teórico irlandês Frank O'Connor (2011),

Na verdade, o conto nunca teve um herói. O que ele tem, na verdade, é uma população de grupos submersos – uma expressão ruim, mas seu uso se torna necessário por falta de uma melhor. Essa população submersa muda sua personagem dependendo do escritor e da geração. Podem ser os oficiais de Gogol, os servos de Turgueniev, as prostitutas de Maupassant, os médicos e professores de Tchekhov, os provincianos de Sherwood Anderson, sempre sonhando com a fuga (O'CONNOR, 2011, p. 86-87).

E foi minha vez de representá-los como andarilha, traficante, guardador de carros, prostituta, estudante, morador de rua, morador de ocupação, desempregado et cetera.

Um ponto do projeto, sumariamente citado no capítulo anterior como elemento que contribui para a natureza metatextual da obra, a intertextualidade, considero interessante ser retomado para concluir esta apresentação dos percursos e processos criativos do projeto, ainda mais porque pode ser vista e exemplificada a partir do título da obra, deixando o/a leitor/a deste texto às portas de *Conformópolis*.



“Conformópolis” é o título de uma canção do clássico e genial disco do cantor e compositor Di Melo, do ano de 1975, a qual o autor-modelo, isto é, o personagem-escritor, ouviu no rádio do carro no último conto, quando saiu de casa após ter terminado a última revisão de seu livro:

Apesar da sensação de agouro, a música que começava lhe sugeria a ideia de passar a noite pelas ruas, de ver o dia nascer reflexo do corpo urbano, *A cidade acorda e sai pra trabalhar / Na mesma rotina, no mesmo lugar* cantou a voz arrastada.

Este conto é o único com um título diferente (homônimo à obra e à canção), pois os anteriores são nomeados como os espaços ou as instituições que representam, simulam ou onde decorrem as ações (“A Praça”, “A Igreja”, “A Rodoviária” etc). Esta apropriação evidencia o método de criação desta entidade fictícia como a tomada de referências direta da cultura ou do corpo social, formando uma estratégia que por vezes beira o plágio. Mais que tudo, este exemplo invoca a referência originária do efeito de ambiguidade autoral que pretendo na obra, vinda da última frase do capítulo “I - Do título”, de Dom Casmurro: “Há livros que apenas terão isso de seus autores; outros, nem tanto”.

Creio ter apontado os caminhos que segui para a construção de *Conformópolis*, mas espero que, a seguir, ela conduza o passeio.

### **3 CONFORMÓPOLIS**

*(O autor não disponibiliza digitalmente o conjunto inédito de contos.)*

#### 4 [INFORMAÇÕES TURÍSTICAS]

Neste capítulo seis contos serão analisados individualmente e suas referências, intertextualidades ou apropriações serão apontadas, como também as estratégias narrativas e o que me for possível ou menos mostrar dos “alçapões do palco, dos apetrechos e dos disfarces” de sua composição. Os contos foram escolhidos por apresentarem aqueles elementos estruturantes da obra citados no capítulo 1, que podem ser percebidos em outros textos de *Conformópolis*, mas acredito que nesta seleção dão bem a ver-se.

O referencial teórico utilizado desde a concepção do projeto até a escrita dos contos é em grande parte oriundo do estudo do espaço na literatura - pesquisas sobre a materialidade da linguagem, a construção e concepção arquitetônica da obra literária a que chamo de arquiteutura, onde o fazer poético é visto como processo de agenciamento material de signos linguísticos, quase sempre precedido do exercício projetual; e sobre a geografia humanista aplicada à literatura, a geografia literária, que leva em conta as amplas camadas subjetivas dos indivíduos na constituição do espaço, ao mesmo tempo em que este age de forma latente na subjetividade/identidade daquele com quem se relaciona.

Assim, em “A Igreja”, apresenta-se a intertextualidade e o conceito de paisagem como recursos para criação de estrutura, enredo e personagem; em “O Hotel”, a análise foca na materialidade do texto a partir da descrição pictural (LOUVEL, 2006; 2012) e seus efeitos na narrativa; em “O Mercado” a duplicidade narrativa do conto moderno, defendida por Ricardo Piglia (2004), é vista a partir do deslocamento da concepção física do espaço para a mitológica, a qual converge na transfiguração do personagem em *Exu Bará*, Orixá responsável pelo trânsito entre estes paralelos; “A Casa” também é vista a partir da abertura para o fantástico propiciada pelo espaço, não mais mitológico, mas absolutamente real, localizado geográfica e historicamente, em contraste com a cidade genérica e anacrônica criada até então, de modo que esta diferenciação suprarrealista oferece uma chave de leitura a que denominei geofantástica; “A Boca” discute sobre outra duplicidade funcional do espaço que afeta e divide a identidade da protagonista a partir das projeções topofílicas (TUAN, 1980) suas e do contexto: é avó quando o espaço é visto como casa, é mãe do traficante quando local de venda de droga; por fim, “Conformópolis” argumenta sobre a polifonia e a moldura narrativa que unificam a obra.

Talvez não valesse estar em lugar algum, mas abro esta visita guiada por *Conformópolis* com um pequeno texto de apresentação que tão logo escrevi e experimentei no livro, apaguei:

#### *Informações Turísticas*

*Conformópolis* é nenhuma e todas as cidades ao mesmo tempo, tanto por isso não possui localização objetiva, senão psicogeográfica; é uma cidade falanstério que se quer babélica; e o gentílico de quem nasce em *Conformópolis* é conformado.

O leitor ou a leitora que aqui chega encontra desde uma linguagem adaptada à experiência de um estrangeiro, “macumba pra turista ver”, até o pensamento translúcido de seus habitantes, para aqueles que desejarem uma experiência mais íntima, mais antropográfica. E apesar dos altos índices de violência, roubos e plágios registrados em seus contos e projetados desde o plano-piloto da cidade, turistas podem circular e até se perderem com relativa segurança por *Conformópolis*, e às suas reações durante a leitura, sejam elas de repulsa ou identificação, são garantidas o anonimato. Assim, o/a leitor/a poderá usufruir não só dos espaços públicos da cidade, como a histórica Praça da Matriz, mas também explorar espaços comerciais e privados, com acesso limitado apenas pelo foco narrativo das histórias que ali ocorrem, sem risco de ser acusado de invasão de propriedade ou de cúmplice dos atos.

Em caso de ameaça aos valores morais e estéticos ou contraste nos critérios para avaliações fortes, a leitora ou o leitor poderá deixar a cidade simplesmente fechando o livro e, se desejar, pode abrir um processo procurando (ou fazendo as vezes de) um crítico literário. Reembolsos, no entanto, não serão efetuados, sob qualquer hipótese.

*Bem vindos a Conformópolis.*

#### **4.1 A Igreja – intertextualidade e paisagem**

O primeiro conto do livro narra o incidente ocorrido na terceira vez que Micaela vai a um culto de uma igreja evangélica neopentecostal. A personagem de poucos traços constitutivos (biográficos ou físicos) estava tornando este um hábito nas suas noites de sextas-feiras, pelo prazer e certo alívio que encontrava disfarçando sua coprolalia<sup>10</sup> em meio às manifestações espasmódicas dos fiéis. O episódio é curto, sua ação decorre no tempo de um louvor (uma cena), interrompida por apenas duas alterações temporais (sumários): uma breve contextualização da

---

<sup>10</sup> Sintoma da Síndrome de Tourette. Tendência incontrolável de produzir palavras e sons obscenos.

personagem focada em sua rotina e uma suspensão pelo fluxo de consciência experimentado por Micaela em estado de paisagem. O desfecho trágico poderia ser previsto pelo leitor quando Micaela é descoberta, mas o que segue serve ao *punch* final do conto<sup>11</sup>: o pastor e o porteiro da igreja pensam se tratar de possessão demoníaca os espasmos e violentam a protagonista numa cena bruta de um ritual de exorcismo, enquanto os fiéis cantam à comunhão e à paz. O final, coincidente ao desfecho, deixa ambígua a própria doença de Micaela ou a eficácia do rito, pois ao acordar da violência (depois de ser projetada ao espaço junto ao som abafado de sua queda e desviar de pernas até entrar na parede), a personagem não sente mais corpo (possivelmente ficando parálitica) ao mesmo tempo em que não apresenta mais os espasmos.

O trabalho com a intertextualidade é fundamental e presente em toda a obra e, neste conto, serviu a dois propósitos: a criação da personagem e a marcação de tempo/ritmo. Micaela talvez seja a personagem que mais me levou tempo para construir, quer dizer, para sair das ideias e tomar corpo textual, pois a referência inicial vem da adolescência grunge, da banda Nirvana, que no terceiro álbum (*in Utero*, 1993) gravou a música “Tourette’s”, com letra e performance vocal simulando a síndrome, sobre a qual pesquisei na época e desde então pensava em representar de algum modo, preservando o tom do primeiro verso da música: “*Mayday, every day, my day*”. Essa referência está (ou estará) marcada na projeção poética da igreja (figura 4, p. 14) de maneira sutil: nas suas paredes aparece o pixo “God is Gay”, atribuída a Kurt Cobain.

Outra referência me apareceu mais tarde, ficcionalizada em uma personagem da série audiovisual *Horace and Pete* (2016), do ator e comediante estadunidense Louis C. K. Por mais que já estivesse com a história do conto definida, esta personagem contribuiu muito para representar os espasmos da coprolalia no conto.

Porém, a intertextualidade indireta mais trabalhada para a construção da personagem Micaela se deu na alusão que busquei fazer desta como uma versão contemporânea pós-estrela da Macabéa, de Clarice Lispector (*A hora da estrela*, 1977). Relembrando, a órfã personagem alagoana, criada pela tia religiosa, moralista e sádica, deixou de ir à igreja depois da morte da tutora, já no Rio de Janeiro, onde decorre a novela. As marcas da alusão, que poderiam já partir reminiscentes deste passado, são o cachorro-quente que Micaela comia toda sexta-feira antes de ir na igreja (e Macabéa “era tão pobre que só comia cachorro-quente e Coca-Cola”, como

---

<sup>11</sup> Referência à analogia de Cortázar entre o conto e o boxe: “o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por nocaute” (CORTÁZAR, 1974, p.152).

descreveu Clarice na última entrevista<sup>12</sup>), o acidente com carro, que Micaela “só teve um, que despertou nela um forte instinto de esquina” (p.), o poder de abstração, de virar paisagem, e a cena final, a mulher caída para a morte, cercada por testemunhas.

Outro recurso narrativo que busquei na intertextualidade foi a marcação direta do hipertexto, não necessariamente como citação, mas como marca textual externa. Neste conto o recurso traz duas canções religiosas: a segunda estrofe do louvor “Igreja Universal”, do grupo musical gospel Harpa Cristã, no *incipit*<sup>13</sup> do conto, e a letra de um coro evangélico que lembro da infância, da igreja episcopal anglicana que minha família frequentava e onde passei alguns anos na escola dominical, a canção “Corpo e Família”, que era cantada neste ritual comum aos cultos cristãos, de cumprimentos à paz e apelo de comunhão, precedida da citação pelo reverendo “Que a paz do Senhor esteja convosco”, replicada pelos fiéis com “Esteja também contigo”.

A primeira foi encontrada ao acaso, em pesquisa na internet para este fim, e escolhida pela perversão que poderia sofrer em contraste com a coprolalia de Micaela ainda não diagnosticada pelo narrador; e a segunda por conter, além da ironia do pedido de paz durante a cena de violência, a intensidade crescente necessária para um bom clímax; por isso foi usada como “velocímetro” para a prosa, emprestando o seu ritmo de modo a acelerar as ações e suas intensidades conforme se aproximam do fim. Lembro que quando era criança, depois de fazer meus cumprimentos selecionados (tias, mãe, obrigatoriamente a reverenda na passada e por graça os colegas de escolinha) eu voltava para o banco (muito por medo de ficar preso em banco alheio se a música acabasse) e ficava ansioso com as pessoas que continuavam a cumprimentar fora de seus lugares, enquanto a reverenda já esperava no altar e os músicos seguiam tocando, repetindo várias vezes o refrão que, não sei se impressão ou deturpação da lembrança, era executado mais acelerado: “Eu Preciso de ti, querido irmão! Precioso és para mim, querido irmão!”. Quando muita gente ainda ficava nesta função ou a reverenda era impedida de seguir ao altar por algum tipo de conversa ou apelo, a banda voltava a executar a canção desde o início,

---

<sup>12</sup> Para o programa Panorama, da TV Cultura, em 1977.

<sup>13</sup> *Incipit* é a sequência de abertura de um texto, que já contém informações diegéticas sobre a obra e concentra de forma metonímica o que se verá no desenvolvimento da narrativa. Pierangeli (2015), estudando as considerações de Calvino acerca dos começos e fins de um texto literário [“*Cominciare e finire*, CALVINO, 1985] percebe que o *incipit* “contém o germe de uma sutil utopia: encontrar-se sempre no ponto de origem, no lugar criativo em que tudo é ainda possível, do qual emanam e se recolhem as energias” [...] O ‘ideal utópico’ consistiria na dilatação contínua desta energia inicial para formar um organismo compacto, coeso, bem definido e, ao mesmo tempo, sempre novo” (p. 10).

o que me deixava bastante frustrado. Minha intenção foi, de certo modo, resgatar o clímax daquela ansiedade.

Este recurso foi usado magistralmente por Erico Verissimo em seu conto “As mãos de meu filho” (1942), cujos humores dos humildes pais durante a apresentação solo do príncipe pianista - e por eles o próprio tom narrativo -, descritos pelo narrador onisciente múltiplo, simulam as peças executadas pelo filho ao piano. Este conto certamente influenciou no ritmo pela música incidental na diegese do conto.

O modo que optei para marcar a intrusão destes textos externos (e outros que assim decorrem na obra) foi realçando-os em itálico, quase sempre fragmentados entre cenas, frases ou diálogos da narrativa, buscando essa impressão de intromissão de símbolos, colocando-os mesmo como elemento extradiegético, quer dizer, como matéria que participa da realidade interna da obra, mas que veio de fora dela. A referência que tive para esta opção foi a novela *Pequod* (1995), de Vitor Ramil, que misturava fragmentos de outros textos à narração, como na cena da janta na casa dos avós do inominado narrador, em que se atravessa um texto em espanhol, possivelmente de um dos livros que o avô começava a se desfazer e que se encontravam espalhados na sala (nos pós-escritos, Ramil referencia a origem daquele texto, o livro “*Muebles de Estilo*”, de 1948): “Ahab apanharia seu punhal antes de sair na noite e na tempestade, por *deseo de comodidade, necesidad imperiosa del cuerpo, y cada refinamento a uma urgência estética, necesidad imperiosa del espíritu*. Minha avó...” (p. 17). Manuseando novamente este livro agora, penso que talvez sua influência sobre *Conformópolis* seja ainda maior e tenha com as apropriações intertextuais de um modo geral, não apenas com sua formatação e estilo.

Do mesmo modo, o conceito de Paisagem contribuiu para a criação de traços da personagem, enredo e ritmo narrativo. Neste último aspecto, como oposição à rapidez gerada pela intertextualidade, contribuindo à Leveza – a primeira qualidade descrita nas *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino (1990, pp. 13-42).

A professora-paisagista Maria Luiza Berwanger Silva, em muitos encontros do nosso saudoso seminário de Literatura e Paisagem, acabava com suas folhas desenhadas com o gráfico dos eixos constitutivos da paisagem: o horizontal, zona de convergência onde se agregam à visualidade diversos fatores de significação, como símbolos, a história, o tempo...; e o vertical, eixo da subjetividade daquele que forma e é formado pela paisagem, onde convergem a experiência, a biografia, a memória, o afeto. Assim, a Paisagem é a intersecção plena de si com o espaço, um jogo de reflexos mútuos formado pela “subjetivação perceptiva”, portanto

“inobjetificável”, devido à “transformação silenciosa” da percepção sensória para a afectiva (JULLIEN, 2009).

A primeira contribuição deste estudo foi usá-lo como traço constitutivo da personagem, e à Micaela aconteceria de virar paisagem, sem explicar se esta é uma experiência reflexa de sua síndrome ou não:

Micaela encontra-se agora dissolvida – é a primeira vez que lhe acontece na igreja e, nos últimos tempos, mesmo em casa, nos momentos de pura apatia, ou na rua, em identificação absoluta com o ambiente, essa dissolução acontecia cada vez mais raro. Ela vira a paisagem e o seu corpo uma pequena parte de si, sem ataques ou instintos; é e sente a luz, a aspereza do reboco, a frieza geométrica das pedras, o cheiro de tudo e os sons que ondulam baixos e altos.

Esta descrição desacelera o ritmo narrativo, que vinha veloz pela fragmentação intertextual entre purgas da coprolalia, e ergue o eixo vertical da composição da paisagem, a subjetividade de Micaela, através da Leveza – e forma, coincidentemente, a cruz, símbolo máximo das religiões cristãs. Este aspecto, segundo Calvino, pode ser atingido através de três tratamentos: pelo despojamento da linguagem (não é o caso), pela narração de processos psicológicos ou descrições com certo grau de abstração e pelo uso de figuras emblemáticas que carregam este valor. Neste conto, desenvolvi as duas últimas acepções juntas: a descrição da experiência de dissolução de Micaela sugere certa suspensão gravitacional pela transformação etérea da personagem em luz, em ondas sonoras, em cheiro e temperatura, como aparece no trecho recém citado.

Usar o conceito de paisagem na criação do conto trouxe ainda outra contribuição ao efeito contrastante que busquei (entre o louvor à paz e a violência física paralelas): tornou a frivolidade mais pesada. Calvino percebe que “não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso” (1990, p. 27). Penso que esta sublimação da personagem em paisagem, quando interrompida bruscamente, pôde trazer de volta Micaela a um presente que recebe de balde toda a gravidade suspensa, o que seria o suficiente para que se desencadeassem reações violentas. O narrador conta logo após o episódio que “Ela e a igreja são agora vulcões. A brusca volta a si e as surpresas provocam expurgos intensos, ela bem sabe, e deve sair dali antes das erupções.” Por isso o tempo verbal da narração é presentificado após esta suspensão em paisagem, para jogar-lhe o peso no agora.

O desfecho do conto se dá praticando os conceitos de intertextualidade e paisagem juntos. A cena final apresenta o pastor proferindo o exorcismo e o obreiro erguendo o corpo de



Micaela e lançando-o no chão, enquanto o público segue a cantar o último refrão do coro. Primeiro o choque, que em *A hora da estrela* fez voar Macabéa, ali fez Micaela despencar do voo, e a última frase enunciada pelo narrador diz que Micaela “será para sempre a igreja”, quer dizer, será para sempre a paisagem – viverá até o fim naquele plano de suspensão, muito ao alto e além do chão onde repousa seu corpo imóvel.

#### 4.2 O Hotel – iconotexto e descrições picturais

O segundo conto narra outra ascensão e queda. Um homem pouco identificável além da sua condição em rua entra e, sorrateiramente, sobe e explora os nove andares de um edifício residencial, perdendo pudores conforme se aproxima dos últimos; quando chega ao terraço, emociona-se com a lua e o letreiro luminoso do hotel, que costumava ver piscar toda a noite do lugar onde dormia, e se joga ao suicídio. Em verdade, este desfecho está mais para uma sugestão do que uma peripécia do enredo, visto que a queda não está descrita verbalmente, mas sugerida através do uso espacial do texto, isto é, pela verticalidade repetida e isolada do texto HOTEL MANTA em nove linhas.

Figura 6



Sequência *Hotel Manta e Lua Cheia*. Fotografias de Eduardo Silveira de Menezes, Pelotas, 2020.

Este conto é o que mais fez uso da materialidade dos símbolos gráficos dotando-os de função narrativa, não só pelo significado, mas por seu significante, de modo que a formatação do texto lhe atribuísse sentidos. São duas buscas de sentido pela forma neste conto. A primeira está na sua estrutura externa, na arquitetura do conto, que projeta o texto como um prédio residencial por meio de seus parágrafos centralizados, onde em cada qual é narrada a

experiência da personagem naquele andar. A abordagem ou projeto iconotextual de Liliane Louvel (2006; 2012) é interessante para pensar tal prática e seus efeitos neste conto, pois busca reconhecer ou revelar o que há de visível em um texto e de legível em uma imagem através do que a autora chama de “descrição pictural” da obra literária, transferindo e adaptando para o exercício crítico literário as ferramentas de interpretações visuais, o que abre a percepção da literatura (sobretudo da poesia, mas não só) também como arte “do espaço”, como objeto de percepção visual – e a tradição por muito tempo a alocou na categoria de arte “do tempo”, devido à sucessão e linearidade inerentes à composição literária e da ordem discursiva do enredo -; Louvel, ao considerar a visão, o movimento do olhar durante a leitura capaz de enxergar e decodificar não apenas signos, mas ícones globais e simultâneos em um tempo de contemplação, observa que a palavra escrita é também espacial e simultânea, capaz de produzir sentidos no interstício da palavra e da imagem, produzindo o iconotexto, “esta zona onde o texto se põe a sonhar com a imagem” (LOUVEL, 2006, p. 217). Para afirmar sua tese, a autora irá identificar uma série de procedimentos literários que expõem o visível do texto através de modalidades, efeitos e tipologias. Dentre esta taxonomia, considero pertinente à descrição pictural deste conto os conceitos de “efeito-quadro” e “efeito decorativo” (LOUVEL, 2012) e alguns marcadores ou índices de picturalidade classificados pela pesquisadora para atingi-los.

Sobre os efeitos, o primeiro diz respeito à possibilidade de o texto se fazer imagem aos olhos do leitor que busca identificar-lhe a estrutura pictural. Segundo a autora, o choque é a primeira reação desta prática, dada a inesperada translação semiótica operada para a significação do visível sobre o legível, que acaba por sobrepor-se à leitura puramente grafêmica do texto. Este efeito irá produzir outro, o “decorativo”, que consiste na organização arquitetônica da imagem através da disposição de seus elementos picturais - neste conto, dada pela diagramação dos parágrafos-andares, um dos principais marcadores elencados pela autora: “o recurso dos efeitos de enquadramento”. De acordo com BERTGES; PEREIRA, 2018, p. 6) “Feito mais arquitetura do que literatura, o poema [o texto] tem sua legibilidade reduzida pelo decorativo, de modo que suas letras se tornam ornato de tinta, em detrimento de sua condição sígnica”. E é nesta sobreposição que o desfecho de “O Hotel” pode ser lido/visto como sugerido, o suicídio, tomando a queda do letreiro como imagem, e em movimento (no tempo e no espaço) – sobretudo com o apoio da alusão intertextual a Dante que apresento a seguir.

A segunda referência do sentido pela forma se encontra na representação gráfica do luminoso (HOTEL MANTA)<sup>14</sup>, que, além do efeito decorativo, pode ser analisada à luz de suas funções, as quais cumpre três neste conto: marcação de tempo/ritmo (não é um letreiro que poderia fixar-se em um tempo, ele pisca, por isso flui e faz fluir o tempo a uma velocidade estabelecida, e com ele o próprio texto); motivação da personagem (uma pessoa em situação de rua vê o letreiro piscar colorido toda a noite no lugar onde dorme e decide vê-lo em sua altura); e como desfecho (como texto que representa de maneira sugestiva o fim daquele enredo – o homem se joga do prédio e vê o letreiro piscando até a queda).

Escolhi nomear o conto como “O Hotel” justamente porque percebi que exerceria melhor a função contrastante do espaço em relação ao personagem, que também dormia em lugares transitórios, posto que se o nomeasse de acordo com o espaço onde decorre a ação, isto é, o condomínio residencial, o contraste se daria pelo título de propriedade habitacional, sem que houvesse uma similaridade anterior (a residência provisória) que potencializasse a diferença. Esta é uma das funções do espaço literário citadas por Borges Filho em sua “Introdução à topoanálise” apresentada na ABRALIC (2007): estabelecer contraste com as personagens, em oposição à função representativa de seus sentimentos, pois “não há nenhuma relação entre sentimento da personagem e espaço. O espaço mostra-se indiferente, estabelece uma relação de contraste. [...] há, portanto, uma relação de heterologia. Trata-se de um espaço heterólogo” (2007, p. 2).

Esta inspiração, que também pode ser chamada concretista, foi potencializada pelo adiamento do projeto gráfico de *Conformópolis*, o que me fez adaptar a função arquitecônica da poética aos contos, sobretudo para marcar ou sugerir a presença do autor-modelo-arquiteto, que se preocuparia com a representação da forma no texto – uma das regras que deveria seguir para a lógica interna da obra. Corroborando com a percepção de Louvel de que, “além do texto, o fato de o personagem de um pintor [neste caso, um arquiteto] figurar em um texto narrativo alertará o leitor sobre a qualidade pictural da descrição” (2006, p. 208).

A ideia formal do conto veio de um poema que escrevi nos primeiros semestres da graduação, cuja estrutura das estrofes espelhava os andares do prédio do campus Anglo, da

---

<sup>14</sup> Decidi por manter a referência do luminoso original, o Hotel Manta no Centro de Pelotas/RS, pela sonoridade e universalidade do nome, e sobretudo porque meu imaginário não raro fermentava ideias quando dormia nas visitas a amigos que moravam em prédios do seu entorno ou quando voltava para casa no Corujão Esquerda, acompanhando o letreiro por muitos quilômetros – Pelotas é uma cidade muito plana, é possível notá-lo em direções e distâncias diversas. Não sei ainda dos imbróglios de direitos autorais que esta apropriação pode vir a sofrer, mas pretendo entrar em contato com a administração, caso consiga uma editora para publicar o livro.

UFPel (palimpsesto do antigo frigorífico – Figura 7) e a qualidade arquitecónica se apresenta pelo reflexo do espaço poético na estrutura externa do texto, materialidade que no âmbito da leitura gera significado e a orienta: eu-lírico-estudante sai da aula no primeiro andar (quarta estrofe) e vai até o último andar (primeira estrofe) observar os carros no estacionamento:

Figura 7



Frigorífico Anglo, em 2000. Fotografia: Paulo Momento

### Anglo

mato aula olhando pros carros  
dos professores que podem me matar  
cadeiras fumantes de pernas cruzadas  
alheias às novelas de escadaria  
álbuns de figurinhas nas paredes  
muitas repetidas  
o mundo é um bicho muito teórico  
e isso aqui era um frigorífico

Estando a estrutura deste espaço definida, precisava de uma personagem que o explorasse de maneira não automatizada para que as descrições viessem a partir de seus olhos com informações suficientes para formar um parágrafo-andar – isto não viria de um morador do prédio, por exemplo, que não atentasse para os tapetes e as luzes com sensores de movimento -, por isso uma pessoa em rua, uma pessoa cujo habitar difere-se em muito do residir, porque muito lhe pareceria estranho. O que também já satisfazia a regra interna das histórias serem possíveis de conhecimento da “narradora de rua”.

Pensando nas referências literárias com personagens que fizessem este movimento vertical em sua jornada instantaneamente encontrei Dante, descendo os nove círculos do Inferno e depois subindo do Purgatório ao Paraíso, testando e transformando suas qualidades mundanas no percurso. Eis que decidi inverter a transformação subjetiva de Dante: quanto mais próximo ao topo do prédio, à ascensão, mais mundano ficaria (como a própria linguagem do narrador se degrada, refletindo esta transformação no léxico), e sua redenção se daria voltando ao nível do chão, nove andares abaixo – “E caí como corpo morto cai”.

Sobre os cruzamentos dos contos entre si, neste produzi duas remissões. Na Praça a narradora de rua “desiste de contar também a [história] do Cavalo, por pena do pobre e pudor com os mortos”, e, neste conto, o inominado personagem relincha quando surpreso, o que talvez lhe conferisse a alcunha; já em “A Ocupação”, o personagem Tiago e o personagem-narrador

transam no apartamento que fica no oitavo andar de um prédio residencial, altura onde Cavallo ouve sexo, “e parecia de homem” e se masturba. De modo explícito, em “A Ocupação” há o luminoso do hotel no outro lado da rua que ilumina a sala do apartamento de azul e vermelho.

### **4.3 O Mercado – duplicidade narrativa e transfiguração**

Este conto é relacionado à cidade em uma outra dimensão espacial, no espaço transcendente do mito, e encontra-se cifrada na história aparente. A narrativa em primeira pessoa é deferida num fluxo de pensamento do personagem durante uma overdose por ingestão forçada de cocaína e busca simular uma relação temporal síncrona ao tempo de leitura através de uma “consciência narrativa concomitante”. Da tipologia criada pela profa. Gilda N. S. Bittencourt (1999), a qual catalisa os conceitos de “autor implícito” de Booth, de “espírito da narração” de Kayser e de “consciência mediadora” de Zaraffa, diz-se que tal

É a consciência em que prevalece uma intenção primeira de diminuir ao máximo a separação entre o narrador e o narrado, fazendo quase coincidir os dois níveis e ensejando ao leitor maior aproximação com o mundo ficcional. Simula-se, dessa forma, uma concomitância entre o ato narrativo e a ação narrada, presentificando-os através da fala do narrador, como se ele relatasse os fatos à medida que eles fossem sucedendo [...] para representar essa simultaneidade (BITTENCOURT, 1999, p. 202).

Na cena em texto, as ações síncronas derrubam os pensamentos da personagem como dominós, sem vírgulas (apenas quando há leves desvios ou paralelismos no mesmo assunto, como o zapear da televisão), parando nos pontos finais por interrupções forçadas (taquicardia, negação e frustração de pensamento, concentração no ato físico etc.), e seguindo a outro pensamento frenesi até o desfecho. Estes blocos de pensamentos são misturados a orações ao *Exu Bará* e, em meio aos apelos e explicações ao Orixá, são expelidos dados biográficos do personagem e explicada a ocasião da overdose: no dia de comemoração ao assentamento do *Exu Bará* no Mercado Público, no entorno do qual trabalha o personagem cuidador de carros, este foi flagrado, vendendo cocaína, por um policial que o fez engolir a droga para que não fosse preso. O personagem vai então para casa, onde a ação do conto é narrada e presentificada, e “tenta não morrer”, enquanto pede desculpas ao Orixá em oração, desencadeando o fluxo de pensamentos e as ações.

Este é o mote superficial da narrativa, mas como percebe Ricardo Piglia (2004) em sua teoria da duplicidade do conto moderno, este sempre narra duas histórias, uma aparente e outra em segredo, fragmentada e construída “com o não dito, com o subentendido e a alusão (2004, p. 91), encontrando-se ambas no desfecho. De acordo com o escritor:

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção (PIGLIA, 2004, p. 89).

É na segunda história, portanto, que a dimensão espacial de conexão mitológica com *Conformópolis* ocorre. Nesta é narrada a transfiguração do personagem no próprio *Exu*, Orixá relacionado (pelo Candomblé) à comunicação, à troca, à linguagem, à travessia entre o mundo dos vivos e do divino. Na concepção Nagô, *Exu Bará* também é a força que anima o corpo sagrado de todo ser vivo, e isto deve ao seu mito original, contado belamente por DRAVET (2015) da seguinte forma:

*Exu*, ao nascer, já tem fome. Exige de sua mãe que lhe dê comida. Ele come assim todos os peixes, todos os preás, todos os pássaros e todos os animais da terra. Depois que termina de comer todos os seres vivos da terra, do mar e do ar, diz para sua mãe que terá de comê-la, porque ainda está com fome. E sua mãe, sempre solícita em dar alimento ao filho, lhe responde que coma. *Exu* devora então a própria mãe. Quando ele diz a seu pai que também terá de comê-lo porque ainda está com fome, o pai o persegue e com sua espada o divide em duzentos pedaços, espalhando-os sobre a terra. Mas, do último pedaço que restou, *Exu* ergue-se novamente, inteiro, e volta a correr; novamente o pai o persegue e o divide em duzentos pedaços e assim, nove vezes sucessivas, até que todos os recantos do mundo estejam povoados por pedaços de *Exu*, que se tornam novos *Exus*. Não sabendo mais o que fazer, seu pai vai procurar *Orumilá* (o detentor do oráculo de *Ifá*) e este lhe ensina que volte à terra, chame pelo filho dividido e lhe peça o que quiser. *Exu*, explica *Orumilá*, haverá de ser a força que realizará sobre a terra todas as necessidades de seu pai. E assim, quando o pai pede que lhe devolva sua mãe e os seres que comera, *Exu* obedece e vomita tudo: peixes, preás, pássaros, animais e a própria mãe. Assim fazendo, ele devolve a vida, mas também entrega aos seres seu próprio sopro. E os seres passam a ser animados com a força de *Exu*, uma força dinâmica e viva: o princípio animador da existência, oriundo da união das forças fecundas do ar (*Oxalá*, o pai) e geradoras da água (*Oduduá*, a mãe). Por isso, se diz que em tudo o que há de vivo, há *Exu*. E que cada ser vivo possui o seu *Exu Bará*, ou seja, a força de *Exu* individualizada no corpo (DRAVET, 2015, p. 18).

Meu contato com o mito não se deu pela prática da religião, pois não sou adepto à nenhuma, apenas um admirador com respeito e pedindo licença da mitologia das de matriz africana, interessado pela pesquisa neste rico e complexo material, fonte de inspiração narrativa e referências. Eis que, ao pesquisar o Orixá protetor das cidades, descobri que, para a Nação Cabinda, é o *Exu Bará*, a entidade que abre os caminhos, guardião das casas e das cidades e que representa o trabalho e a fartura, e por isso seu assentamento em Mercados.

Figura 8



Mosaico em referência ao *Bará* no centro do Mercado Público de Porto Alegre. Fotografia: Andrea Graiz

Assim estabeleci imediatamente que o espaço da narrativa seria o Mercado Público, não teria outro. Então pensei no personagem, alguém comunicativo e ágil (características do Orixá), que fizesse algum tipo de mediação em relação ao espaço e, seguindo a regra interna da obra, que fosse possível de ser conhecido pela narradora de rua da Praça. Depois de passar por vendedores de peixe, clientes, seguranças, pensei no exterior do lugar e logo encontrei o guardador de carros, que possuía todas essas características e de certo modo mediava a entrada no Mercado.

No ensaio recém citado, Dravet percebe no mito as diversas referências à boca de *Exu Bará*, tanto no ato de ingerir e regurgitar, quanto por conter a voz mensageira, sendo referenciada também em outro mito como formada de partes de quatrocentas bocas de deuses, oferecidas para que *Exu* falasse por eles a *Olodumare*, o Deus criador. E a partir desta constatação criei o enredo de “O Mercado”, no qual o personagem engole a droga e vomita o desfecho, onde coincidem as duas histórias, como defende Piglia.

No entanto, a alusão ao mito de *Bará* é fundamental para a significação da segunda história e exige do leitor um conhecimento prévio ou pesquisa, ainda que seja possível, sem

eles, significar a primeira história, visto que “os elementos essenciais” do conto foram empregados com dupla função nas reflexões biográficas do personagem em relação ao desfecho. Sabe-se que é órfão e foi criado pela tia, que também morreu quando ele ainda era garoto; ao final do conto, durante um ataque cardíaco, ele vê a mãe e a tia depois de vomitar. Se lida a história sem os referentes ao mito, é possível que se pense que o ataque fora fulminante e o personagem morreu, reencontrando as matriarcas em um plano espiritual. Considerando a referência, tem-se a transfiguração do mito no próprio personagem, que devolve ao mundo terreno as mulheres neste vômito, sendo lido o conto através de uma abordagem fantástica. De tal forma que “os elementos essenciais são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias”, citando a primeira tese de Piglia (2004, p. 89), e estão dispostos em função da segunda, pois “a estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada”, e eis a segunda tese do escritor: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes”. Indo talvez um pouco longe demais na semiótica, a chave é o próprio símbolo de *Exú Bará*, protetor das cidades, como aparece na figura anterior de seu assentamento no Mercado.

E de fato, se o conto fosse narrado por uma voz descritiva distante no tempo, por um narrador em terceira pessoa ou pelo próprio personagem em outro plano, penso que os desfechos seriam dados por verbos mais resolutivos (ele vomita mãe e tia *ou* ele morre e encontra as duas). A duplicidade acontece no fluxo de pensamento do personagem, dada por meio de uma consciência narrativa concomitante, que experimenta no momento síncrono da narração o desconhecido, sem tempo ou entendimento para explicações, apenas reflexos – eis o motivo de sua forma.

#### **4.4 A Casa – realismo geofantástico**

Assim como “O Mercado”, este conto também tem uma chave de interpretação fantástica oriunda do espaço. Não mitológico, mas agora extremamente realista, tanto que contrasta com a unidade fictícia da geografia de *Conformópolis*, propositadamente não demarcada e múltipla, como discutido no primeiro capítulo, libertando-se assim das regras que esta unidade dita para sua verossimilhança.

O conto fantástico, especialmente o latino-americano, creio ter-me sido o mais arrebatador no sentido de suspensão estética. Vestir a linguagem de dúvida e verdade simultaneamente ao ponto de não sabermos dela o compromisso com o nosso real, ignorando-o para falar dele (a casa tomada pelo desconhecido *e/ou* pela política migratória peronista, no



exemplo mais clássico em Cortázar), isso me interessou de pronto e sempre quis experimentar, mas em *Conformópolis* parecia impossível porque os enredos e personagens eram puxados sempre ao realismo que as regras do projeto atraem e propõe. Mas acredito ter encontrado uma brecha antidogma na geografia literária para criar um negativo do espaço, paralelo e coerente ao realismo projetado nos demais contos.

Algo como fez Lars von Trier com a linguagem audiovisual no musical *Dançando no escuro* (2000), obra influenciada pelo movimento Dogma 95, proposto pelo diretor e seu conterrâneo dinamarquês Thomas Vinterberg, cujo manifesto em defesa de um cinema mais realista estipulou regras técnicas e éticas para o retorno do cinema como arte da linguagem sem apelos. As duas primeiras regras do Dogma dizem que “1) O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena); e 2) A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos devidos aos movimentos do corpo”. A brecha que o diretor encontrou para realizar o dogma mesmo ferindo suas primeiras regras foi no gênero musical, essencialmente anti-Dogma 95. Eis que o enredo realista da protagonista Selma segue estas e as demais regras do manifesto, já nos momentos de suspensão, na narrativa musical de sonhos da personagem, suprarreal e interna, a linguagem audiovisual executa o avesso do Dogma – Selma (Björk) canta uma trilha sonora gravada, registrada por câmeras fixas, e quando a personagem volta da suspensão, a câmera está de volta a mãos realistas.

Conformópolis, como vim dizendo, é uma cidade genérica, não possui localização geográfica precisa. Há contos que remetem a Pelotas e a Porto Alegre, porque afinal saíram da minha realidade em algum nível, mas o Hotel Manta e o bairro Cidade Baixa podem estar em qualquer território ou mapa. Há o problema geral do pronome tu, das construções frasais e expressões do dialeto gaúcho nos diálogos, mas há também o você, pois que Conformópolis é *também* Porto Alegre, e São Paulo, cidade a qual Di Melo dedicou a antonomásia, e Recife, e Curitiba... “Nenhuma e todas as cidades ao mesmo tempo”, uma utopia babélica, no plano ideal de criação. Neste espaço, também se suspende parcialmente o tempo histórico: há ônibus, luminosos, carros e igrejas evangélicas neopentecostais, mas não eventos históricos que demarcassem o tempo e o lugar precisamente. E esta foi a oportunidade para exercitar o fantástico pelo contraste à geografia e história genérica da obra: a narrativa de “A Casa” se desenvolve durante as eleições presidenciais do Brasil, em 2018, com uma antagonista pró-Bolsonaro, que utiliza o WhatsApp para compartilhar ódios e preconceitos entre cúmplices; portanto, fora dessa unidade genérica, anacrônica e distópica de *Conformópolis*, pois

paradoxalmente localizada. Algo equivalente à imobilização da câmera em *Dançando no escuro*, que suspende a lógica, estrutura e linguagem do Dogma nos desvios de realidade da personagem. Assim eu tinha um espaço paralelo, que não seguia as regras internas da obra e, por isso, o efeito fantástico poderia acontecer, já que no realismo de *Conformópolis* qualquer evento mágico seria visto como metáfora pelo leitor ou como anormal pelas personagens, perdendo o caráter fantástico dado por essas características essenciais ao gênero, mas no tempo e espaço extradiegéticos denominado Eleições presidenciais do Brasil de 2018, uma mulher bolsonarista acordar homem não seria inaceitável, ela/ele daria até explicações para isso sem questionar a biologia (milagre divino, certamente).

Nesta transição de sexo há outra referência à Virginia Woolf, através da obra *Orlando – uma biografia* (originalmente publicada em 1928), buscando reforçar o estilo do autor-modelo tanto pela repetição de referências literárias, atualizadas ao universo marginal e contemporâneo dos contos (além da cena pastiche do suicídio em “O Canal”, comentado no capítulo 1, em “A boca” há alusões ainda mais diretas à *Mr. Dalloway*), quanto pela apropriação narrativa, comum à sua prática de criação.

A antagonista de “A Casa”, antes do desfecho do conto, entrou em sono profundo, e o narrador (já que não havia testemunhas) conta que ela “Não acordou no outro dia, respirava e o sangue lhe corria nas veias, mas não acordava”, como acontece ao personagem de Virginia: “Orlando continuava a dormir. Velaram-no dia e noite; mas, a não ser por sua respiração regular e pelo habitual colorido de suas faces, não dava sinal de vida” (WOOLF, 1972, p. 276). As duas narrativas coincidem também no plano onírico e espiritual. No conto, a personagem “Sonhou com musas irmãs e anjos advogados por seis dias e noites”, enquanto em *Orlando* há um embate irônico e genial entre as três musas da Mentira (Castidade, Modéstia e Pureza) e as deusas da Verdade, que amparam a tinta dos biógrafos e acabam vencendo a disputa, despertando Orlando com suas trombetas. No sétimo dia de letargo, ambos são despertados pelas trombetas da Verdade, sopradas por deusas ou anjos advogados, mas enquanto Orlando, “não podemos deixar de confessar: era mulher” (WOOLF, 1972, p. 279), minha personagem acordou e, “tão logo, sentiu o pau duro de mijo: acordou completamente homem”. Ambos aceitam o insólito, este com maior surpresa, tato e falo, a outra com a postura digna e serena que sempre teve. Esta,

em tudo o mais, continuava precisamente o que tinha sido. A mudança de sexo, embora alterando o seu futuro, nada alterava sua identidade [...] Sua memória podia remontar através de todos os acontecimentos da vida passada, sem encontrar nenhum obstáculo. Alguma nebulosidade pode ter havido, como se umas poucas gotas de sombra tivessem caído no claro poço da

memória; algumas coisas tinham ficado um pouco apagadas: e era tudo (WOOLF, 1972, p. 280).

Enquanto o homem “riu-se, satisfeito com o que só poderia ser milagre divino, mas segurou o pau em luxúria, se masturbou, gozou e mijou na cama toda e em si. Tomou banho com medo de que a água o fizesse acordar, mas não, era real e era homem”. E a memória seguiu acessível também para ele, com algumas distorções subjetivas, sobretudo em relação ao outro homem, o pai do protagonista, a quem passou a refletir certa cumplicidade: “Foi então que lembrou da briga, do ex e do enteado viado, mas não sentia mais raiva do homem, só pena do coitado, corno-acabado”; a homofobia, no entanto, manteve-se e foi potencializada no sexo masculino com uma confusa animalia: “mas o enteado, aquele viadinho, aquele ia pagar, pensou com outra ereção”.

#### **4.5 A Boca – tofilia e topofobia**

Neste conto a dual função de um mesmo espaço reflete na personagem que o habita uma identidade igualmente duplicada: D. Miriam é avó quando vive a casa e mãe do traficante quando ali se vende droga. Apesar de não serem explicadas exatamente suas implicações, esta última identificação é a mais recorrente no contexto da personagem, com poucas exceções, sendo a festa de aniversário da neta, episódio narrado no conto, uma delas. O segundo parágrafo deverá cumprir essa localização:

Ela não se esforçava mais para que as vizinhas a vissem como avó, em vez de mãe do traficante, porque as entendia e provavelmente agiria da mesma forma, mas nas festas da pequena este valor era suspenso e as outras avós levavam seus netos para brincar, se domingo algumas mães também apareciam e naquela tarde se tratavam por dona, conversavam e tomavam chá com bolo e salgadinhos – tratamento que ecoava em cumprimentos de cerca por alguns dias depois da festa.

Optei por não descrever o que seria a rotina fora deste dia de suspensão, mantendo apenas um sumário que conta um breve trabalho que teve no negócio do filho, a fabricação dos desinfetantes para disfarce. Mais do que a rotina, evitei descrever todos os processos que refletissem a relação da personagem com a boca, como quando a situação se estabeleceu e o julgamento dela sobre o tráfico e o movimento ilegal no lugar, pois buscava o recorte sincrônico da identidade de avó, que supostamente raro era visto e que vivia já em conformidade com a situação, subscrevendo certa naturalidade nesta falta de descrições contextuais. Mesmo as

relações pregressas com o filho, a nora e a neta são pouco apresentadas, se não dentro do dia narrado. “Escreva como se teu relato não interessasse a mais ninguém senão ao pequeno mundo de teus personagens”, repetindo a regra de Quiroga. Eis que somente interessa à personagem a percepção do meio externo sobre ela neste recorte e que neste dia o espaço seja casa, e esteja limpa.

A personagem que vive um dia em contraste com todos os outros irá inferir nos espaços coexistentes fortes e antagônicos “sentimentos de espaço”, tomando o termo dos estudos da geocultura, e buscará apagar um em detrimento de outro. Segundo WARF (2006, p. 234), na mudança de reflexos afetivos na subjetivação perceptiva do espaço “tomam importância os sentimentos sobre o lugar (*sense of place*), as relações entre a cultura e o ambiente natural, e o que o lugar pode simbolizar”. Daí decorre a tese de que os lugares não possuem significado universal ou estável, mas individual (ou de uma unidade coletiva) e cambiante; como afirma a geógrafa e professora Solange Terezinha de Lima Guimarães (2000, p. 9) “as paisagens refletem um conjunto de significados diferentes e específicos para cada ser humano, conforme o caráter de nossas intenções e a natureza apresentada pelos ambientes encontrados”.

Este forte sentimento sobre o espaço irá gerar o que o geógrafo Yi-Fu Tuan chamou de topofilia, na obra homônima ao conceito e marco da geografia humanista da década de 70 (TUAN, 1980). O neologismo cuida da escala da experiência ambiental considerando todas as imbricações de cognição, percepção e comportamento humano no espaço vivido, variáveis em profundidade de respostas devido a fatores culturais e sociais como raça, gênero, classe, contexto histórico e capacidade sensorial.

A literatura oferece um espaço privilegiado de observação destes fenômenos, especialmente na arte narrativa, onde se dão os jogos de pontos vista, essenciais também para a construção da paisagem. Michel Collot (2012, p.18) pontua que “é o olhar que transforma o local em paisagem e que torna possível sua ‘artialização’”; Claudio Gillén (1998) configura mesmo seus estudos nas relações da literatura com o espaço, um “espaço de sentido e de linguagem”; e a professora Maria Luiza Berwanger da Silva percebe que

Nela [na literatura], o significado da subjetividade diversa e infinita dissemina-se sobre a paisagem; como se a presença do eu devesse marcar o conjunto de nuances e matizes líricos produzidos pela voz dentro e fora das fronteiras e limites textuais (DA SILVA, 2009, p. 198).

O leitor, ao deparar-se com certo espaço dado pelo narrador, e reconhecendo por meio dele processos subjetivos das personagens, é capaz de experimentar a constituição daquela paisagem, em si e no outro, e de perceber a qualidade dos símbolos que estão em ação no texto,

sua força de influência tanto na projeção de aspectos da personagem no espaço, como no sentido contrário; tem em si “o dom e a troca”, como titula a obra supracitada. Ao adotarmos o posto de observação sugerido pelo narrador, seja ele em primeira ou terceira pessoa, experimentamos os espaços *através* desta lente, pois é na subjetividade íntima do personagem onde nos colocamos deste o início da leitura. Assim, o que Jean Pouillon percebe na relação entre as vozes do romance (na citação a seguir, especificamente entre um narrador testemunha e outras personagens) poderia ser aplicada entre estas vozes e a paisagem literária; diz o teórico que

Depois de uma descrição aprofundada do exterior do personagem, assim como na vida real depois de um convívio bastante prolongado com um indivíduo, nós podemos ter a sensação de conhecer diretamente o seu caráter (POUILLON, 1974, p. 24).

Portanto, do mesmo modo, ao recebermos informações do contexto físico de uma personagem, adotamos a sua percepção afetiva daquele espaço e configuramos a paisagem através dela. E assim, a partir dos recortes selecionados para narrar uma história, são dadas a ver outras funções do espaço literário, ativo em suas forças simbólicas na narrativa de diversas formas: pertencimento/desterro, motivação simbólica, reflexo de interioridades, agente de memória, entre outros.

Em *A Boca*, o narrador nos dá a ver uma topofilia oscilante de acordo com o humor da personagem, ao qual nos dá acesso através de sua onisciência intrusa, especialmente quando o espaço é tomado como casa. Por exemplo, quando D. Miriam é excluída da lembrança de aniversário da neta e se vê como fantasma na família, ela reflete esta amargura no espaço logo depois: “Colocou bastante amoníaco na mistura porque achou que a casa estava imunda e dobrou a medida de essência de coco”. Esta projeção de afetos negativos sobre o espaço é o que chamamos de topofobia, e é um espelho – depois de fazer a faxina na casa, ela mesma se vê suja: “Na rua deu conta de que deveria ter se arrumado antes de sair, de que estava imunda e desgrenhada”, mas seu reflexo nunca é fixo, pois cambiante como o são os humores e sentimentos de quem se põe frente ao espelho. No desfecho, a topofobia passa para topofilia (projeções afetivas positivas entre espaço e sujeito) quando a personagem fica sozinha com a neta após a prisão do filho e nora, e assim lê-se a primeira percepção boa do espaço: “Pensou em tirar a decoração da festa, mas sentiu-se satisfeita com a sala limpa e enfeitada”. A mudança topofílica surte efeito na identidade da personagem a ponto de o próprio narrador percebê-la enfim como avó: “A avó agradeceu com os olhos fixos na xícara”, ele descreve e, por fim, “Quando a vizinha foi embora, jogou as lembranças no lixo e foi brincar com a neta”.

Quanto ao enredo, neste conto também utilizei uma intertextualidade-pastiche para exercer os fenômenos espaciais descritos. O *incipit* abre o conto com a terceira referência à Woolf, talvez a mais famosa: a primeira frase do romance *Mr. Dalloway* (1925), outra vez traduzida em pastiche ao Brasil contemporâneo. Enquanto “MR. DALLOWAY disse que ela própria compraria as flores”, “D. MIRIAM disse que ela mesma faria o desinfetante”. A analogia se dá também no plano da ação e enredo, pois que as duas protagonistas preparam uma festa ao longo do dia e da narrativa, inesperadamente interrompida por mortes que reduzem a festa ao assunto e ao desconforto; nos desfechos, as duas mulheres percebem o fatídico como uma tentativa de resgate da pureza e da felicidade, Mr. Dalloway sobre o amigo suicida e D. Miriam sobre a prisão do filho.

#### **4.6 *Conformópolis* – polifonia e moldura**

O último conto foi, sem dúvida, o que mais exigiu o exercício de aproximação e afastamento do universo diegético, alinhado ao pensamento crítico do próprio gênero literário, para criar uma parte essencial à coesão do todo e ainda assim funcionar de maneira autônoma em relação à esta unidade, um paradoxo: ao mesmo tempo em que contém elementos reveladores de sua estrutura/unidade oculta, isto é, do jogo de autorias e encontro da voz enunciativa pelo leitor, deve ter sua autarquia garantida, de modo que, sem contato com os contos anteriores, ainda se consiga extrair uma experiência narrativa. A intenção era me aproximar o máximo possível do efeito da multiplicidade atingido por Calvino em “As cidades invisíveis” através de “uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas” (CALVINO, 1990, p. 86).

Neste texto culminam as vozes principais de *Conformópolis*: do autor-modelo, do narrador, interpelado pelo próprio autor-modelo como personagem, do personagem escritor e da narradora de rua, e o modo de organizá-las teve de ser bastante pragmático, de tal forma que, coincidentemente ou não, este esforço técnico parece ter sido o responsável pela emancipação do conto. O texto é narrado em terceira pessoa e conta o momento em que um escritor termina a última revisão do seu livro e sai para aliviar o espírito cansado do projeto. Quando ainda está no apartamento, autor-modelo e personagem são a mesma entidade, mas este revisa o trabalho

do primeiro, afastando-se dele para fazer apontamentos críticos sobre o próprio texto onde figura (em interpelações marcadas à maneira de Saramago, com vírgula e maiúscula), e “é como se soasse ao lado da palavra do autor”, diz Bakhtin (1981, p. 27), mas aqui não há uma relação de igualdade como percebe o teórico da polifonia, pois o personagem além de não se subordinar à consciência do autor-modelo ou do narrador, pelo contrário, critica negativamente sua escrita: “Chuva e solidão - não tens talento para isso”, diz o personagem a esta entidade, que sabe da própria existência textual/virtual: quando o escritor consegue pensar no projeto sem estafa, é um pensamento que “o trouxe de volta ao projeto”. Mas quando deixa o apartamento, deixa também o texto e perde essa habilidade, mas imprime nele um caminho autoconsciente, sentindo-se “inseguro, preocupado, fraco, vulnerável e sujo”, não mais potente com uma obra pronta, como descrito no início do conto.

Bakhtin defende que há certa liberdade das personagens em relação ao autor no texto polifônico – e ele argumenta sobre o romance de Dostoiévski, então as devidas proporções devem ser mesuradas para minha ordinária escrita curta -, pois enquanto no texto monológico os traços constitutivos das personagens são fixos e formam uma imagem acabada, no texto polifônico há uma atribulação constante da autoconsciência da personagem que não a permite ser cristalizada e que evidencia tal inversão de valores, onde

O próprio herói se autodefine e deixa de ser um simples veículo da voz do autor; ele é o dono de seu discurso. O valor dos traços da realidade que ele levanta, segundo Bakhtin, interessa na medida do valor que representam para a própria personagem (DE FREITAS, 1994, p. 87).

E é do personagem escritor que acompanhamos os reflexos do mundo externo que participam na formação de sua autoconsciência, a partir dos traços que ele elege para tal: sua topofobia, suas paranoias, seus desvios de personalidade, a conclusão de sua obra. De modo que “o poder de voz, de conclusão, que era privativo do autor, é transferido à personagem” (DE FREITAS, 1994, p. 87). Há outras vozes ainda que falam nos demais contos e aqui ecoam disfarçadas (andarilho do *Canal*, mulher no bar com espasmos como os da personagem de *A Igreja*, o guardador de carros de *O Mercado*) e há também a voz conhecida da narradora da Praça, que acompanha o escritor de volta à sua casa no desfecho do conto, quando este salva a versão final do livro, sugestivamente deste livro, de *Conformópolis*, coincidindo fins do conto, do livro, do projeto – e estendendo os fins neste paratexto, da dissertação -. Estas vozes, juntas à do narrador, constituem a polifonia do conto. Diz Bakhtin que

Ao lado da consciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência; ao lado do seu campo de visão, um outro campo de visão; ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo (BAKHTIN, 1981, p. 42).

A dificuldade estava em fazer soar estas vozes reconhecíveis, mas sem identificá-las, antes sugeri-las através de traços constitutivos das personagens ou cenas anteriormente apresentados de maneira menos latente, o que me fez eliminar demasiadas localizações pregressas e aproveitar o espaço nebuloso do conto, e o leitor, qual uma pessoa em deriva pela cidade, poderá fazer essas ligações, ou não, pois quantas vezes passamos pelas mesmas pessoas e lugares sem jamais nos darmos conta? Como percebe a professora e geógrafa Eugênia Maria Dantes (2000, p. 3) “o limite das conexões está na capacidade que os indivíduos têm de estabelecer trocas com o mundo que os cerca, estejam eles conectados às redes virtuais do mundo contemporâneo ou sentados num banco da praça a contemplar as estrelas”. Ao abrir esta possibilidade às impressões do leitor, o conto parece ter-se desprendido do pito autoral e quiçá flutue sozinho, como a bolha de sabão prevista por Cortázar, fechada em si, contando a história da noite em que um escritor termina um livro, ao mesmo tempo contendo e refletindo a cidade que ele acabou de construir, e seja possível observar seus arredores pelo reflexo desta bolha. Impossível não aludir à obra *Os lados do círculo*, de Amílcar Bettega Barbosa (2004), cuja estrutura abarca uma série de narrativas urbanas curtas com elementos que se repetem na esfericidade do livro, onde lemos no último conto, *O Puzzle – suit et fin*, um retorno ao primeiro, produzindo uma leitura cíclica e fragmentada. Assim gostaria de proceder, numa escrita esférica, “caracol da linguagem”, repetindo Cortázar, e para tal, o recurso que utilizei foi uma espécie de narrativa moldura, essa técnica milenar na construção épica que organiza intranarrativas de modo vertical, inserindo-as na situação narrativa inicial.

Esta forma começa em “A Praça”, reincide na “Praça II” e na “Ocupação” e culmina neste conto que leva o nome da cidade que emoldura: a situação narrativa inicial revela o processo criativo do autor-modelo, na segunda o desaparecimento da mediadora das histórias, e, ao final, o reencontro das duas personagens, no momento de fechamento da obra. O recurso serviu simultaneamente como enquadramento ambiental subordinado à criação da própria obra e elemento de convergência das narrativas, o que deverá produzir o efeito de livro-cidade que o autor-modelo intenta: com fronteiras, polifônico, múltiplice, simultâneo e veloz.



## 5 Pós-escritos [VOCÊ ESTÁ DEIXANDO CONFORMÓPOLIS]

*Lembro que o futuro era uma cidade  
nebulosa da qual eu esperava  
tudo e que, sendo uma cidade, nada  
esperava de ninguém. Ah, cidade  
sonhada de avenidas macadêmicas,  
turbas febris e prédios de granito:  
o que era que eu perdera e que, perdido  
e em cacos, buscava nas tuas áridas  
calçadas e esquinas? Hoje constato  
que a névoa do futuro do passado  
adensa-se dia a dia. De longe  
teus contornos são mais arredondados.  
Tu, cidade irreal, aos poucos somes:  
já anseio te rever e já te escondes*

(Antonio Cicero, “Cidade”; in: *As cidades e os livros*, 2002)

A gentil colega e mais gentil poeta Ana Santos, para descrever os processos criativos de seu *Fabulário* em dissertação, inaugura o texto dizendo o que é agora em mim o mais latente: “A criação de uma obra literária implica, muito além de certo domínio técnico, o envolvimento emocional do autor” (SANTOS, 2017, p. 10). Sobre certo domínio técnico ou a tentativa de atingi-lo escrevi este trabalho, mas o encerro versando sobre as atribulações emocionais desta escrita, que se dá em um contexto tão intenso e desestabilizante que é o Brasil, anos 2018-2021, pandemia, Universidade Federal, longe de casa, que potencializaram processos já oscilantes e creio incontornáveis na criação, ao menos nesta minha experiência - o da insegurança comum ao inédito (criei meu primeiro livro(![?])), o do risco de não dar conta do próprio projeto, da empolgação imatura nos bons dias de trabalho, do medo da exposição e do fantasma do impostor, o da vontade de retribuir de maneira satisfatória a oportunidade, entre tantos outros assombros -, pois a eles somaram a clausura, a contenção do corpo, as inseguranças, as distâncias, os medos, as políticas sujas, a morte. Por um período tentei usar Conformópolis como fuga deste contexto e me obrigava a não refleti-lo aqui, mas as formas com que atingiu o desenvolvimento do projeto e o potencial documental da dissertação... Acordei que era também incontornável.

Se a escrita autoral já me punha em insegurança e esgotava as forças no exercício autocrítico conflituoso, por vezes produtivo e outras anulante – e é isso mesmo a escrita -, o mundo lá fora em colapsos político e de saúde pública multiplicava essa insegurança e a refletia em absoluto na produção, pesando uma gravidade quase estagnante no projeto. Em meio ao medo e dificuldades de existência do meu contexto social eu o desenvolvi, quase *apesar* destes conflitos, no mínimo *além*, pois não foi só uma parte substancial do projeto (as cartografias) que tive que abandonar, foi mesmo a vida social de onde absorvia as histórias que queria ficcionar, o método de pesquisa. Em dias ocasionais eu saía com os sentidos atentos para sentir da cidade o que parecesse discurso ou ação diretos dela e que talvez ressoasse bem em Conformópolis. Levava na mochila bergamotas que oferecia a pessoas em rua e por vezes desfrutava das suas companhias, não com o intuito do meu autor fictício de tomar narrativas, mas para conversar, trocar uma ideia, ouvir histórias, certamente, tanto quanto contar, e observar gestos, traços, falas, opiniões, reconhecer a pessoa além de sua condição genérica; em derivas numa cidade nova, sem registros além da memória, por dias ficava em estado de praça, observando trânsito, multiplicidade e afetos; e por domingos de Passe Livre visitei bairros (e é um dia de visita dos bairros ao Centro). E nos primeiros meses de escrita dos contos quase todos os que aí estão. Criava história deslocando cenários a outros contextos, falas a outras bocas e corpos a outras biografias: encontrei o cartaz pornográfico na parede de uma escadaria ao arroio Dilúvio, na Av. Ipiranga, observei o plano sequência de fumantes em frente ao PS, comi bergamotas com uma senhora que me perguntava constantemente as horas, joguei damas na Praça da Alfândega com um senhor que conhecia por nome todos os cachorros soltos que passavam etc. As lacunas narrativas que apareciam durante a escrita eram menores e para preenchê-las eu tinha como procurar matéria – talvez o tivesse ainda, reduzidas, mas perdi, se tornou impraticável, e tive que abandonar o método.

Num instante tudo foi suspenso pela pandemia, não devíamos/devemos (os que podem) sair de casa para não fazer circular um vírus potencialmente mortal, atitude absolutamente racional e óbvia, mas tão distorcida e mal interpretada, usada em jogos políticos tão vis, que o isolamento foi visto como antipatriótico (patriotismo é um topofilia perigosa, depende muito do que a pátria reflete) a partir de articulações políticas públicas de enfrentamento à pandemia geridas por uma base negacionista. As pessoas em rua ou em outras vulnerabilidades sociais sofreram e seguem sofrendo as mais severas consequências; muita da minha gente, motivo da minha escrita, e o Outro, tantos - neste momento, chegamos a lamentável marca de 500 mil mortos por coronavírus no Brasil. Como manter alheia esta aflição na escrita acadêmica ou

literária? Mais, como o projeto carrega uma crítica aos modos de visibilização destas pessoas por meio da arte romantizada, com foco em suas narrativas trágicas, como e por que simular na literatura uma realidade tão trágica desses que estão sofrendo ainda mais neste contexto? Não houve modo. Me perdi da crítica ideológica que intentava, parecia um escapismo da realidade, como se a ignorasse, e logo a consciência gerou barreiras que imobilizaram por um bom tempo o desenvolvimento deste projeto e pensei mesmo em desistir, não fosse o contexto acadêmico onde desenvolvo o trabalho, talvez o tivesse.

Neste período ainda há uma tentativa avassaladora de desmonte da universidade pública, especialmente na área das humanidades, mas da ciência em geral, com retrocessos que não visam outra coisa senão a manutenção de uma desigualdade social marcada pela falta de acesso das classes mais baixas a caminhos possíveis de ascensão, mantendo o sistema de privilégios capitalistas ativo e mais forte, assim como o obscurantismo e a ignorância crítica, combatidos nesse tipo de instituição, para uma manipulação social mais eficaz. Mas justamente estas intenções me fizeram querer o oposto, e a vontade de retribuir de maneira no mínimo satisfatória a oportunidade me convenceu de seguir. Eu haveria de ser mestre escrevendo uma obra literária, mesmo e ainda mais por ser pobre, cria da vila e filho de agricultores, para não aceitar aquelas intenções. Por sorte, privilégio e trabalho, o amparo institucional que recebi ajudou muito na conclusão deste trabalho: contei com duas gentis orientadoras que acalmaram certo pânico pela confiança e liberdade oferecidas e necessárias para que minha escrita tivesse a voz que trago; antes, a existência dessa brecha dos Estudos literários aplicados do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFRGS, já que sem ela não estaria aqui; e o diálogo da Secretaria do PPGL, que ofereceu os recursos possíveis para desenvolver o trabalho em atenção à pandemia.

Passei então a escrever uma cidade refletida da minha paisagem interna, meu quarto feito babel, e talvez tenha perdido uma pulsão que trazia da cidade real, mas procurei em minhas referências topofílicas, na minha vivência de vila, menos artificial que a cosmopolitana, algo que trouxesse de volta essa aparência de lugar experienciado à escrita, mas daí não podia tirar mais que dois contos, pois a essência da narrativa era o caos do urbano, de metrópole. Nessa projeção ouve a suspensão de um contraste que há anos percebo e que chamo de “choque sociocultural entre a sanga e a valeta”, que vinha contornando, como disse, pela apropriação de elementos da cidade em derivas; esse contraste tem com meus referentes de campo, de estar no mundo em ligação mais direta com a terra, e tive a oportunidade de suspendê-lo, de certo modo, falando no lugar do outro, dentro de outro, dentro de outro (de um guardador de carros, dentro de uma pessoa em situação de rua, dentro de um professor de arquitetura), uma quase

esquizofrenia necessária para distrair o choque ou fazê-lo menos evidente. Agora mesmo, finalizo esta dissertação no quartinho de costuras e conservas do sítio dos meus pais e da minha avó (nada mais simbólico que isso, metáfora da escrita, a costura e a conserva), onde este contraste lateja.

Inclusive, começaram os roncos hipnotizantes da Vónilza e da mãe em consonância com os sons sempre estranhos do mato à noite, e acredito que seja a hora de finalizar a dissertação, com o alívio dito por Cortázar “de quem tira de cima de si um bicho” e saudade antecipada do devir escritor-arquiteto, de Conformópolis. Como traz a epígrafe deste texto: *Tu, cidade irreal, aos poucos somes: já anseio te rever e já te escondes.*

Você está deixando Conformópolis. Obrigado pela visita!

## 6 REFERÊNCIAS

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BERTGES, Lívia Ribeiro; PEREIRA, Vinícius Carvalho. Os efeitos picturais no poema “fênis”, de Arnaldo Antunes. *Plural Pluriel*, n. 18, 2018.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO et al. *A personagem de ficção*. 6a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.51-80.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Tradução Cecília Prada. 2a ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gilli, 2013.

\_\_\_\_\_. *Caminhar e parar*. Tradução de Aurora Bernardini. São Paulo: G. Gilli, 2017.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. Tradução de Denise Grimm. *Literatura e paisagem em diálogo*. NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida (orgs.). Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 11-28.

\_\_\_\_\_. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DANTAS, Eugênia Maria. Polifonia: a linguagem da cidade. *Mneme-Revista de Humanidades*, v. 1, n. 01, UFRN, 2000.

DA SILVA, Maria Luiza Berwanger. *Paisagens do dom e da troca: da reinvenção à invenção*. Porto Alegre: Literalis, 2009.

DE FREITAS, Deise Joelen Tarouco. A "Missa do galo" e a polifonia bakhtiniana. *Anuário de Literatura*, v. 2, n. 2, p. 83-93, 1994.

DE SOUZA, Nabil Araújo. O advento da moderna crítica literária na França do século XIX: de Mme. de Staël a Gustave Lanson. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 11, p. 205-225. UFMG, 2006.

DE LIMA-GUIMARÃES, Solange Terezinha. Geografia e literatura: alguns pontos sobre a percepção de paisagem. *Geosul*, v. 15, n. 30, p. 7-33, 2000.

DRAVET, Florence Marie. Corpo, linguagem e real: o sopro de Exu Bará e seu lugar na comunicação. *Ilha do Desterro*, v. 68, n. 3, p. 15-25, 2015.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Sérgio Alcides. 4a ed. São Paulo: Globo, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. *Revista Semear*, v. 1. Rio de Janeiro: PUC, 1997.

GUILLÉN, Cláudio. *Múltiplas moradas* (Ensayo de Literatura Comparada). Barcelona: Tusquets, 1998.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Deriva, psicogeografia e urbanismo totalitário*. Erahsto Felício (org.). Porto Alegre, Deriva, 2007.

JULLIEN, François. *Les transformations silencieuses*. Grasset, 2009.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Org. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006. 191-220.

\_\_\_\_\_. Nuanças do pictural. In *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 47-69.

O'CONNOR, Frank. *The lonely voice: a study of the short story*. Melville House, 2011.

PIERANGELI, Fabio. Italo Calvino e a energia "No momento do início". *Anuário de Literatura*, v. 20, n. 2, p. 10-23, 2015.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. 2ª ed. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Ed. da Universidade Federal de São Paulo, 1974.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. Org. Sérgio Faraco. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 1999.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakovski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difiel, 1980.

\_\_\_\_\_. Geografia Humanística. In CHRISTOFOLETTI, A. (org.). *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, 1982.

WARF, Barney. Humanistic Geography. In: WARF, B. (ed.). *Encyclopedia of Human Geography*. London/ New Delhi: SAGE Publications, 2006.