

**FORA DO LADO DE DENTRO, DENTRO DO LADO
DE FORA: O NARRADOR-ANDARILHO EM *NÃO TIVE
NENHUM PRAZER EM CONHECÊ-LOS*, DE EVANDRO
AFFONSO FERREIRA**

***OUTSIDE THE INSIDE, INSIDE THE OUTSIDE:
NARRATOR-WANDERER IN *NÃO TIVE NENHUM PRAZER
EM CONHECÊ-LOS*, BY EVANDRO AFFONSO FERREIRA***

Luís Henrique Pereira da Silva

Maria Iranilde Costa

UEMA

Resumo: Este escrito propõe uma análise de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, romance de Evandro Affonso Ferreira construído a partir de uma narrativa fragmentada-epigramada, cujo narrador-personagem, simultaneamente escritor e andarilho, deambula pelas ruas de uma ‘metrópole apressurada’. Por um jogo de perambulação e imaginação, este narrador-andarilho busca fugir de sua própria condição criando subterfúgios através das andanças e da escrita para fazer um possível caminho de retorno em direção a si mesmo. Desta maneira, a partir de uma análise interdisciplinar e comparativa da obra, de uma leitura da cidade e das implicações do espaço urbano ancorada nas proposições teóricas de autores como Benjamin (2019), Dalcastagnè (2014), Santos (1999) e Gomes (2008), questionamos e discutimos como o narrador se percebe neste trânsito em que o ato de (*des*)caminhar, ainda que não aponte para uma direção precisa, comparece sempre como um catalisador para o encontro com a sua própria subjetividade fugidia.

Palavras-chave: *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*; Deslocamentos urbanos; Literatura e Cidade;

Abstract: This writing proposes an analysis of *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, a novel by Evandro Affonso Ferreira constructed from a fragmented-epigrammatic narrative, whose first-person narrator, writer and wanderer, roams through the pressured metropole’s streets. By a game of drifting off and imagination, the wanderer-narrator seeks to escape his own condition creating subterfuges through wanderings and writing to possibly make a return path towards himself. In this way, from an interdisciplinary and comparative analysis of the novel, from a reading about the city and the implications of the urban space, we discuss how the narrator perceives himself in this transit in which the act of (un)walking, even if it doesn’t point to a specific direction, it always appears as a catalyst for the meeting with his own elusive subjectivity.

Keywords: *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*; Urban drifts; Literature and City.

INTRODUÇÃO

Não tive nenhum prazer em conhecê-los é um romance de Evandro Affonso Ferreira construído por 757 fragmentos dispersos – uma obra em que a arquitetura narrativa não dispõe de uma linearidade, de uma divisão em capítulos ou de uma ordem cronológica que encadeie os acontecimentos da trama. Ao contrário disso, somos apresentados, logo de súbito, a um narrador-personagem-escritor-andarilho nonagenário que, tomado por uma “decrepitude inescrupulosa”, vagueia pernóstico pelos limites de sua velhice e intenta, a partir de uma escrita estilhaçada, inconclusa e marcada por uma desmemória, contar a si mesmo.

Circunstancialmente – sentado à mesa de seu “quarto-claustro” ou “quarto-eremitério”, da mesa de uma confeitaria ou andando pelas ruas da cidade –, o narrador-escritor disserta sobre os possíveis e impossíveis de uma velhice da qual não é mais possível escapar, perpassando pela proximidade da morte e de tudo o que por ela é atraído: dias solitários e confusos, a melancolia, a depressão, as inquietudes, as lacunas, as incertezas, os desvarios, o niilismo, a taciturnidade, principalmente depois que perdeu “aquela que voltará jamais” e todos os seus “extintos amigos” – é um alguém sem ninguém.

O romance, construído a partir de anotações avulsas, revela um sujeito que conta a sua própria história e se narra não no apaziguamento da linguagem, mas, ao contrário, na fissura do ser, na ferida da possibilidade. Sob o enquadramento prévio de um “romance mosaico¹”, a narrativa resguarda e desenrola, assumindo a forma de epigramas, um texto enigmático que não é só mosaico na classificação, mas se faz mosaico pelo próprio traquejo de construção e, ainda mais, pelas mãos de quem escreve: comparece uma fala errante – e tão mais errante quando tenta dar conta dos caminhos que são empreendidos pelo narrador-personagem ao longo da vida e da obra.

Em uma de suas anotações, o narrador-personagem escreve: “*Caminho manhãs inteiras para encontrar palavras nômades feito eu.” (FERREIRA, 2016, p. 96) – demarcando, em um só e mesmo gesto, três instâncias que se imbricam e se questionam ininterruptamente ao longo da obra: o ato de caminhar, o ato de escrever (as palavras) e, de maneira mais oscilante, o ‘eu’. Mas, isto não é tudo. No gesto mesmo de buscar empreender palavras para dizer do problema que se coloca, esbarramos em uma ambivalência: ao que nos parece, as três instâncias anteriores somente existem e se deixam capturar na medida em que se deslocam, escapam, derrapam, se afastam; a única permanência é a da errância. É, pois, o movimento desta ambivalência que instaura um sentido na obra e traz, quase que inevitavelmente, uma aporia: quanto mais o narrador caminha, mais ele se afasta daquilo de que se aproxima.

Perscrutar a narrativa de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* sob a condução do narrador-personagem-andarilho nos leva a deambular por um texto onde o signo da cidade representada recobre, pelo gesto mesmo do deslocamento, a cristalização do que consideramos aqui como um

1. “Romance mosaico” é uma classificação dada pelo próprio autor, indicada na folha de rosto do livro. O mosaico comparece na obra como uma estratégia de composição da narrativa, que, como já mencionado, é construída a partir de fragmentos de anotações avulsas.

lugar do não-lugar – não por inexistência, mas pela ambígua impossibilidade de, ao tentar inscrevê-la sob a luz do signo, escrevê-la como signo. O que se instaura nesse jogo de inscrição e escrita da cidade no texto é uma dispersão capturada pelo narrador-andarilho através de suas errâncias fragmentadas, em que significante e significado se costumam e se confrontam ininterruptamente, de maneira que uma leitura mais totalizadora dos espaços se torna quase inconcebível.

Sem localização precisa, sem descrição física ou topográfica, o único vestígio que temos da cidade-inominada advém de sua adjetivação como uma “metrópole apressurada” – que, por sua própria condição apressurada e veloz, afasta e até mesmo invisibiliza um sujeito-nonagenário, que não só caminha a passos lentos, mas também está em descompasso com o ritmo frenético de um lugar onde tudo o que se movimenta a uma lenta velocidade, apenas compõe a paisagem e é visto à distância, de soslaio, como um *flash*. No entanto, da perspectiva do narrador-nonagenário-andarilho, estar nas ruas da cidade pode – e isso é decisivo para a narrativa – representar a possibilidade um sem-número de ações e o espaço torna-se, então, um motor de memória, um lugar de fuga, a chance de uma busca ontológica, bem como um caminho para que se criem parâmetros de subjetividade e alteridade.

Sob esse aspecto, a metrópole apressurada não emerge na narrativa através de uma descrição precisa dos espaços ou da imagem de ruas e avenidas, dos endereços e dos rastros dos transeuntes, nem mesmo da enumeração de alguns conjuntos arquitetônicos e lugares de uma cidade comum. O que a sedimenta parte da observação, do olhar íntimo e subjetivo de um narrador-andarilho que, ao deambular pelas ruas, olha mais para dentro de si do que para fora – salvos raros fragmentos em que ele observa outras existências, mas, ainda assim, em um processo de contraponto e comparação com a sua própria.

Já não é novidade que a cidade, revista pelos imperativos da reinvenção moderna (sobretudo em uma configuração urbana e, ainda mais, pelo viés da metrópole), tornou-se – longe das pretensões utópicas da Modernidade quanto à liberdade, ao belo e ao progresso –, um ambiente complexo, vertiginoso, um lugar de disputas e de redimensionamento, tanto de indivíduos quanto de linguagens e perspectivas.

Neste sentido, em *Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea*, Regina Dalcastagnè (2014) propõe algumas perambulações de personagens da ficção contemporânea como uma forma de ‘leitura’ e ‘escrita’ do espaço urbano. Seguindo nesta linha, uma obra que apresente em seu enredo a temática do deslocamento urbano parece sugerir, indissociavelmente, modos de ver e viver a cidade, ler e escrever (*se inscrever*) o ambiente urbano, de tal maneira que isso se torna um fator decisivo para a compreensão de suas personagens que, além de se constituírem nas dobras da cidade, também constituem as redes de consensos e dissensos² de seu espaço. Pensar a cidade e a inscrição do sujeito no espaço urbano, “[...] implica, portanto, pensar a maneira como os sujeitos o

2. O dissenso, nas proposições de Jacques Rancière (1996), está atrelado ao momento em que os ruídos, os desacordos, passam a ser ouvidos como um discurso e permitem trazer à luz outras realidades e perspectivas sobre o que se vive em sociedade, porque coloca em conflito distintos regimes de apreensão sensível. No ambiente urbano há, indissociavelmente, um desacordo transitório das relações humanas, fator que atesta paradoxalmente o princípio da igualdade no universo da pluralidade.

praticam: sua situação, localização e/ou habitação”. (DALCASTAGNÈ, 2014, p. 33).

A cidade é um ambiente que engendra, ainda com os resquícios da *pólis* grega, experiências individuais e coletivas, e que desenha rastros quando posta nas curvas do urbano, no entanto, quando tais experiências se confrontam com as transformações socioeconômicas dos séculos XIX e XX, o *locus* da cidade e do espaço urbano se torna um abismo e se molda como um território de disputas, conforme aponta Cimara Valim de Melo:

O indivíduo, no interior das grandes cidades, passa a ser redimensionado não apenas como corpo físico, mas linguístico e virtual, perspectivas estas que lhe conferem uma constituição prismática e ambígua. [...] Essas novas realidades mudam os hábitos cotidianos e provocam no indivíduo sensações paradoxais, como solidão, vazio, saturamento, dispersão, euforia e agressividade – isso porque ele acaba por se tornar um estranho em sua própria terra e passa a conviver com outros estranhos que disputam com ele espaço para sobrevivência dentro da cidade. (MELO, 2010, p. 170).

É nessa instância que a cidade – tanto pela via da leitura e da escrita quanto pela via do redimensionamento e da disputa humana –, insta-se como “[...] o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” (GOMES, 2008, p. 23), e quando representada *na e pela* Literatura se transforma em um

[...] lugar sgnico do mundo dos discursos, do material e do político. Textos que falam a cidade, ou onde ela fala, com a sua capacidade da fabulação que embaralha a tendência racionalizadora, geometricizante, dos poderes que, com os desejos, os sonhos, as experiências e as vivências dos homens, a querem ordenar e controlar. (GOMES, 2008, p. 23)

Lucrécia Ferrara (1988) aponta para o fato de que “o ambiente urbano é um complexo de signos [...]” (FERRARA, 1988, p. 45), que, nesta rede de pensamento, acarreta signos formais (a forma dos objetos), linguísticos (nomes das ruas e lugares), contextuais (situação e localização urbana) etc. Neste sentido, pensar a cidade sob esta perspectiva é entendê-la como linguagem, signo vivo que pulula e transforma, que é material de vivência, de observação e de percepção, lugar em que os sentidos são construídos.

Partindo-se disto, buscaremos voltar o nosso olhar para o narrador-nonagenário de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, em sua condição de andarilho, em uma cidade da não-paisagem e do não-lugar, para percebermos em que medida o seu trânsito pela metrópole apressurada cria uma rede de deslocamentos que, para além de desenhar uma cartografia própria, se estende para criar e assumir diferentes significados e posições ao longo da narrativa, acarretando, sobretudo, implicações subjetivas e movimentos de retorno e reconhecimento de si mesmo. Neste sentido, tomaremos como ponto de partida os momentos em que o narrador-andarilho reflete sobre a sua condição e sobre as ausências causadas pela idade nonagenária em um processo que o redimensiona nas macrodimensões da metrópole, percebendo-o na oposição entre o dentro e o fora, e em alguns

apontamentos que o colocam em uma posição de andarilho inversa à do *flâneur* baudelairiano.

É importante mencionar, contudo, que este escrito não pretende sufocar e dar conta de todas as ocorrências andarilhas ao longo do romance, nem tampouco de enquadrá-lo em discussões teóricas que o aprisionem e o reduzam a conceitos rígidos. Interessa-nos, ao contrário, fazer uma das montagens possíveis deste mosaico que é o romance de Evandro Affonso Ferreira, haja vista a exigência e o comprometimento que uma obra aberta e fragmentária impõe. Começemos pela travessia.

FORA DO LADO DE DENTRO, DENTRO DO LADO DE FORA: A TRAVESSIA ENTRE O QUARTO E A RUA

Uma das possibilidades de acesso ao narrador-personagem-andarilho advém da perspectiva da travessia que é engendrada entre o quarto e as ruas e dos processos subjetivos que ela desencadeia na narrativa. Considerando os labirintos e as lisuras individuais, o narrador caminha e disserta:

Deus da fatalidade nos joga, abrupto, atrás de sua casa de moradia sem negociações preliminares, exortando-nos ao desconsolo, aos resmungos inúteis. Sim: aos noventa, solitário feito eu, vive-se obliquamente, de esguelha, e também sob emanções nada sutis exaladas da melancolia – eflúvios mórbidos. Desconfio que ela, melancolia, é estado no qual ficamos numa situação anticartesiana: eu não sou, eu não existo. Apesar dos pesares, estou de pé, **caminho pelas ruas desta metrópole apressurada – ando ociosamente, sem rumo, sim, ainda pratico flanância: caminho para tentar iludir vigilância do tédio, da angústia que a todo instante embosca-se para me surpreender amiúde nele, meu quarto-eremitério** [*grifo nosso*]. (FERREIRA, 2016, p. 55-56)

Mas, para lê-lo, buscaremos confrontá-lo com uma outra narradora-personagem-andarilha – a de *Os piores dias de minha vida foram todos* (FERREIRA, 2014) –, para estabelecermos algumas aproximações e distanciamentos, com o objetivo de afinarmos nossas observações acerca do narrador-nonagenário:

Quando estou desabando nele meu próprio vazio, quando os momentos se tornam ainda mais desolados, rendo-me aos sonhos, entrego-me ao devaneio, **desvencilho-me imaginosa destas amarras intensivistas, caminhando nua pelas ruas à semelhança dela Hipárquia** [*grifo nosso*] – tentando possivelmente iludir a verdade oprimida pelo turvejar da desesperança e suas incansáveis eflorescências. Jeito simulado de buscar enfraquecer o vento, apaziguar as ondas feito ele fogo de santelmo, possivelmente para enganar o paroxismo da solidão – momentos ficam menos áridos, instantes menos sombrios –, para talvez resistir resignada aos torniquetes asfixiantes da sorte contrária. (FERREIRA, 2014, p. 14)

Embora as duas narrativas sejam análogas à primeira vista, por conterem sujeitos que gastam seus últimos dias solitários perambulando pelas ruas da cidade, um outro ponto nos parece ainda

mais análogo e, ao mesmo tempo, demonstram uma dissidência entre as duas obras: a experiência que o caminhar provoca para os narradores-andarilhos através da sensação de encontrar-se do lado de fora – caminhando.

Umberto Eco afirma que existem duas maneiras de percorrer um bosque (metaforicamente, uma narrativa): “A primeira é experimentar um ou vários caminhos [...]; a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir por que algumas trilhas são acessíveis ou não” (ECO, 2019, p. 33). Em ambos os casos, caminhar e experimentar – o preço da descoberta – são ações de um mesmo movimento, ações que confluem.

Em face disto, os pontos que aqui confluem e, na mesma medida, se afastam, dizem respeito a uma experiência comum aos dois narradores – o caminhar – que provoca modos distintos de **estar** e de **sentir** na instância do **ser**. Interessa-nos, portanto, perceber estes dois lugares que estão presentes em ambos os romances, mas que provocam sensações particulares, quais sejam: o quarto e a rua.

O narrador de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, sujeito sem localização geográfica precisa, é um andarilho-nonagenário que transita entre as ruas da metrópole apressurada e um quarto, que ele chama de “quarto-eremitério” ou “quarto-claustro”. O sentido de caminhar, para este narrador, não é um simples ato de dar passos, mas é, antes de tudo, uma possibilidade de buscar conferir sentido ao movimento das coisas, de ter algum contato com a vida que se passa nas ruas (e que já se desvaneceu dentro de seu ambiente comum, de seu lar), com o que ainda há de esperança. Caminhar é, propriamente, um movimento de esperança. Todavia, a certeza de estar em qualquer um dos dois lugares (o quarto ou a rua – ambos irreconhecíveis e impossíveis de serem localizados geograficamente), ainda que se afirme presente, é também um modo de não-estar-presente – ou de estar em um não-lugar.

Na outra ponta, a narradora-protagonista de *Os piores dias de minha vida foram todos*, por um jogo de memória e imaginação, caminha nua pelas ruas de São Paulo³, observando a vida do lado de fora e rememorando seu “amigo extinto escritor”, enquanto resiste à fase terminal de um câncer, habitando um leito de UTI de um hospital – que ela diz ser o seu “quarto-fúnebre” ou “quarto-desamparo”. Aqui, também dois lugares, agora nominados e localizáveis, mas distintos por uma ordem de outra natureza: de um estar-presente (no quarto) e de um imaginar-estar-presente, fazer-se presença (nas ruas).

O que se desenrola, seguindo nesta perspectiva, é que a possibilidade de estar presente para ambos os narradores, física ou imgeticamente, representa também a possibilidade de se afirmar presente, de não permitir que haja um esvanecimento do ser. Todavia, o descompasso entre o narrador de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* e a narradora de *Os piores dias de minha vida foram todos*, enquanto esse lugar de possibilidade, se encontra na oposição dentro/fora.

Para os dois narradores, o quarto-claustro (o lado de dentro) é metáfora de um lugar e de um sentimento que sufoca, que aprisiona, puxa para a dor e para o desamparo. As ruas (o lado

3. A cidade de São Paulo não é citada explicitamente na obra, somos levados a ela através das deambulações da narradora por pontos específicos: Avenida Paulista, Viaduto do Chá, Praça General Osório, Cemitério da Consolação etc.

de fora), pelo movimento próprio da vida que resguarda, surge como essa alternativa de nutrir esperança, liberdade e desprendimento. Entretanto, a travessia entre o quarto e as ruas – entre o lado de dentro e o lado de fora – desempenha uma função que vai além do gesto de caminhar e adquire uma questão que é mais densa, existencial e, ao mesmo tempo, afirmativa.

É, então, que o espaço do quarto é tido sob uma posição afirmativa e imponente: para o narrador-nonagenário é a afirmação da solidão e da inflamação do sentimento melancólico, do niilismo, afirmação do vazio e da ausência; para a narradora-paciente, por sua vez, é a afirmação da impossibilidade de afirmar pela sua própria condição hospitalar, afirmação da morte, da finitude, da desesperança, de uma presença ausente.

Assim, veremos o narrador-nonagenário enunciar em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*:

*Agora, aqui, nesta solidão que se corporifica em quarto-eremitério, receptáculo de minhas lamentações – além das plangências dela, minha Lady Day. Quarto-claustro de estreiteza espacial arbitrária, lugar no qual desprezo se aconchega – lusco-fusco arrepiante; tudo condizendo com perspectivas do morador. Inútil vedar portas, janelas: ressentimento já fez deste espaço exíguo sua morada definitiva. (FERREIRA, 2016, p. 49)

Ou seja, é um quarto que, inflamado pela solidão, se transforma em deslugar. Um lugar que não lhe cabe mais, que não lhe dedica mais espaço porque preenchido por seus sentimentos nocivos, lancinantes, mas que, afinal, condizem com o que nele também é habitado. Viver no quarto não é sentir o aconchego do lar, da intimidade, mas é ser exposto a uma condição que fere, que sufoca, que agride.

Ao mesmo tempo, para a outra narradora, há um outro quarto e uma outra percepção:

Agora aqui, descendente de Tântalo, neste quarto-desamparo ouvindo o canto terrível das Parcas, vivendo epílogo de vida em declive, diante da impossibilidade absoluta do milagre da ressurreição; onde o desalento já influiu por todos os cômodos; neste lugar soturno em que viver é uma arbitrariedade – vez em quando me inquieto com possibilidade de passar por essa experiência íntima subjetiva a que chamamos morte; neste claustro fúnebre onde não há momento para comoções poéticas; lugar em que os desalentos vão se sobrepondo uns aos outros; onde melancolia semeia amargura na alma e se eleva à plenitude da descrença; lugar em que solidão e desencanto sangram pela mesma ferida cancerígena. (FERREIRA, 2014, p. 29-30)

Para ela, o “quarto-claustro fúnebre” representa esse lugar de desesperança e declive, que torna a sua experiência tão mais subjetiva porque não há possibilidade de intercâmbios, não há a chance de ser substituída por outrem. É um lugar em que a vida perde qualquer encantamento poético, pois, em sua condição cancerígena, tudo é desencantado, amargurado, sem emoção e sem comoção. Um lugar onde o ser soçobra, onde o limite da vida é transposto.

A ambos ocorre, pois, uma esperança de fuga do estado que é imposto quando estão do

lado de dentro: caminhar. É neste ponto em que as convergências divergem, quando o *dentro* é substituído pelo *fora* nutrindo a ilusão de que “lá” realizar-se-á o que não se realiza “aqui”: a passagem para um outro estado de ser, para a liberdade, para o avesso do sufocamento que o lado de dentro causa. E é, então, que o *fora* – a contraposição entre os dois narradores – se mostra.

Aquilo que, para o narrador-nonagenário, representa a possibilidade de deixar para trás as inquietudes costumeiras e os ressentimentos cotidianos; a possibilidade de não doidejar, de apressar o dia, de desconcertar os planos da volta; aquilo que se mostra um outro lugar, é, antagonicamente, uma extensão do lado de *dentro*: “*Caminho mais uma vez pelas avenidas desta cidade apressurada, cuja atmosfera permanece suja. Possivelmente procuro tempo todo o imprevisto. **Caminho – eu, melancolia e seus apetrechos sombrios** [*grifo nosso*]. Meu semblante, este, sim, continua resignado” (FERREIRA, 2016, p. 23). Além disso, aguça o sentimento de que o *fora*, a metrópole apressurada, afirma a sua dissonância com o mundo pela lentidão dos passos: “Jeito é caminhar pelas ruas desta metrópole apressurada – meus passos, ao contrário, cada vez mais lentos. Caminho para me afastar entre aspas da solidão que excede ao necessário” (FERREIRA, 2016, p. 17); é onde ‘andar para fugir’ é expressão máxima da impossibilidade de não ser seguido pelos seus fantasmas existenciais, que o assombram do lado de dentro (melancolia, solidão, saudade etc.). É o lugar onde a alteridade não é um horizonte de conforto, mas de aflição, de rejeição. Estar do lado de fora é perceber que o mundo não está ao seu alcance, mas o afasta e o arrasta para trás, o distancia, o ignora, pois numa metrópole apressurada não há espaço para os que caminham lentamente.

Contrariamente, o lado de fora para a narradora-andarilha é uma promessa de que ainda há vida, é a única possibilidade de continuar vivendo e de sentir-se viva: “[...] cultivo imaginosa a arte da flanância, tentativa de me levar para além de mim mesma; de preencher minhas horas ociosas: caminhar para me apaziguar” (FERREIRA, 2014, p. 32). O lado de fora, mesmo que lhe confirme as suas impossibilidades próprias da fase terminal do câncer, abre um outro horizonte: a possibilidade de ir além de si mesma, de caminhar, de observar, de ainda ser.

Ocorre que o dentro e o fora para os andarilhos de Evandro Affonso Ferreira, com suas respectivas promessas e questões, são como a experiência descrita por Blanchot sobre *A toca* de Kafka, em que o animal cava um buraco com a esperança de proteger-se e abrigar-se dos inimigos do mundo exterior, mas, o que acontece inversamente é que ele:

Assegura-se de sólidas defesas contra o mundo de cima, mas expõe-se às inseguranças do debaixo. Edifica-se à maneira do dia, mas é sob a terra, e o que se eleva se afunda, o que se ergue soçobra. Quanto mais a toca parece solidamente fechada do lado de fora, maior é o perigo de que se seja encerrado com o exterior, que se seja entregue ao perigo sem saída, e quando toda ameaça estranha parece afastada dessa intimidade perfeitamente fechada, então é a intimidade que se torna a estranheza ameaçadora, então anuncia-se a essência do perigo. (BLANCHOT, 2011, p. 183)

Dito de outra forma, a edificação não é a panaceia, não é a salvação, mas é ambígua, paradoxal, insustentável. O animal em Kafka não encontra a proteção que deseja do lado dentro da

toca, e sim outros riscos. Estar protegido do mundo exterior é subjugar-se aos perigos do mundo subterrâneo. Os termos de Blanchot (2011) dizem respeito especificamente à experiência noturna, não da noite primeira (a noite que demarca o fim do dia), mas de um noturno que é próprio da experiência artística, onde “A noite é inacessível, porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela” (BLANCHOT, 2011, p. 178).

No mesmo sentido, o narrador-nonagenário-andarilho, que caminha para desfazer os inconvenientes que surgem do lado de dentro, não se protege contra ele e segue na direção oposta, arrisca-se em outras experiências, não menos desagradáveis, e que lhe devolvem o que ele busca recusar, refutar, fugir – sua própria condição, o lado de dentro. Um caminho (*des*)acompanhado pela solidão, pela melancolia e pela ação pungente da rememoração ‘daquela que voltará jamais’, de um tempo em que ainda podia ter a “Sensação de que havia espontaneidade em tudo, inclusive neles, nossos passos; transeuntes todos pareciam orbitar em redor do nosso amor – cidade também [...]” (FERREIRA, 2016, p. 33-34).

Agora, caminhar do lado de fora é um deambular para lugar nenhum, é incorrer sobre uma “indecisão itinerária”, sem ponto de partida, sem périplo, sem recompensas, apenas viver a errância. E, ainda que não haja nenhum lugar para chegar, há sempre a possibilidade de caminhar, de flanar até que seus passos se convertam em “passos ontológicos”:

Desconfio que ela, melancolia, é estado no qual ficamos numa situação anticartesiana: eu não sou, eu não existo. Apesar dos pesares, estou de pé, caminho pelas ruas desta metrópole apressurada – ando ociosamente, sem rumo, sim, ainda pratico flanância: caminho para tentar iludir vigilância do tédio, da angústia que a todo instante embosca-se para me surpreender amiúde nele, meu quarto-eremitério. (FERREIRA, 2016, p. 55-56)

Não saber de um lugar aonde ir equivale a reconhecer que não está em lugar algum, mas sempre “antes de”, sempre atrás, à margem, perdido, deslocado, ignorado, quase invisível. Estar em contato com o mundo, com “a vida lá fora”, ainda que seja uma via para dispersar seus enternecimentos, jamais será o paraíso pretendido, mas tão somente a espera, o purgatório, o inalcançável.

*Há muita pungência lá fora – sim: acho que nunca vivi em consonância com esta metrópole apressurada. Sei que tempo quase todo neste quarto-claustro nunca serei incluído em recenseamento – não vão me encontrar: sou agulha neste palheiro. Seja como for, desconfio que sombras ainda não são recenseadas. Sei também, reconheço, que ruas e avenidas e becos desta cidade não podem se responsabilizar pelas minhas mal-andanças. (FERREIRA, 2016, p. 28)

Viver em descompasso em uma metrópole que é apressurada é não ter sequer a chance de ser reconhecido nela, de pertencer a ela, mas é, novamente, estar sempre atrás, à margem. Mas o narrador-protagonista-andarilho vive nela, assim como vive em seu quarto-claustro, dentro e fora. Vive no entrelugar, em um lugar onde nunca se está, mesmo que esteja: não está presente,

não está seguro, não está em conformidade, não está conformado. E, como o animal kafkiano, o caminho que empreende não é o da fuga, mas é o do encontro – o encontro, do lado de fora, com o lado de dentro; uma forma de estar dentro e de querer sempre o fora onde sempre há o dentro. E nunca estar.

NARRADOR-ANDARILHO PELAS RUAS DA METRÓPOLE APRESSURADA

Puxando outros fios possíveis do tecido narrativo, veremos que, à sombra da ambivalência instaurada pela dupla opositiva dentro/fora e a despeito das consequências subjetivas que se engendram nessa travessia, o narrador-andarilho perambula a esmo pelas ruas da metrópole apressurada e relembra-nos inevitavelmente uma tríade cara às considerações de Benjamin sobre Baudelaire e a modernidade: a cidade, as ruas e o *flâneur*. No entanto, neste ponto em que o espaço coabitado pelo narrador-andarilho no não-lugar da ‘cidade-não’ tremula sobre as suas incertezas mais oblíquas, a possibilidade e a necessidade de caminhar recupera um estatuto que põe em cheque e até mesmo inverte a ordem da *flânerie* na narrativa.

Ao recuperar a ‘literatura panorâmica’ e as fisiologias descritivas da Paris do Segundo Império – século XIX – (fisiologia das descrições humanas, fisiologia da cidade, fisiologia dos povos etc.), Benjamin (2019) oferece uma leitura das transformações arquitetônicas e do processo de urbanização da cidade concernente ao projeto utópico da Modernidade como uma via de compreensão da natureza dialética do *flâneur*:

O registro tranquilo dessas descrições ajusta-se aos hábitos do *flâneur*, que é uma espécie de botânico do asfalto. Mas já a essa altura não se podia passear calmamente por todos os pontos da cidade. Antes de Haussmann não existiam praticamente passeios largos, e os estreitos ofereciam fraca proteção contra os veículos que circulavam. Sem as passagens cobertas (*passages*), a deambulação pela cidade dificilmente poderia ter alcançado a importância que veio a ter. [...] O *flâneur* sente-se em casa nesse mundo [...]. As passagens são qualquer coisa de intermédio entre a rua e o interior. [...] A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas, e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama de casa. (BENJAMIN, 2019, p. 39)

Neste ponto, o *flâneur* surge como a figura de um sujeito que, dispensado da necessidade de trabalhar e afeito à ociosidade, perambula pelas ruas da cidade e se entretém como um ‘botânico do asfalto’, ou seja, aquele que desvenda os diferentes tipos humanos que compõem a multidão anônima. Além disso, o *flâneur* é um passeador assíduo, tão imbuído de uma necessidade de estar nas ruas que elas se tornam a sua morada, o lugar onde sente que a sua existência faz algum sentido.

Todavia, é justamente o contexto das transformações arquitetônicas em Paris e a

modernização proposta por George-Eugène Haussmann que cria um abismo e põe em fragilidade a existência do *flâneur*, sobretudo porque o que se instaura diante da nova cidade, com as aberturas de longas avenidas e o distanciamento próprio entre esse espaço reconfigurado e os seus habitantes, é a impossibilidade do passeio tranquilo e ocioso que deseja o *flâneur*.

Logo, a cidade se caracterizou como uma selva, não mapeada, inexplorada, uma vastidão virgem habitada por selvagens que demonstrava estranhos costumes e práticas. A orientação nessa cidade se torna uma habilidade, um conhecimento secreto disponível apenas para uns poucos eleitos, e nesse ambiente quem passeia se transforma em um explorador ou até em um detetive que desvende o mistério de suas ruas. (COVERLY, 2014, p. 139)

Os apontamentos de Coverly (2014) são semelhantes aos de Benjamin (2019) quando o ensaísta percebe a inextrincável natureza detetivista do *flâneur* diante da massificação da população e do asilo que protege os associaais dos perseguidores parisienses.

Em tempos de terror, quando cada um tem algo de conspirador, todos podem também desempenhar o papel de detetive. A *flânerie* oferece para isso as melhores perspectivas. [...] Quando o *flâneur* se torna assim, um detetive *malgré lui*, a transformação convém-lhe socialmente, porque legitima o seu ócio. A sua indolência é apenas aparente. Por detrás dela esconde-se o olhar desperto de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vastos domínios. Desenvolve formas de reação adequadas ao ritmo da grande cidade. Capta as coisas fugidias, e com isso sonha estar próximo do artista. (BENJAMIN, 2019, p. 43)

De toda forma, o *flâneur*, passeador-artista-detetive, é o ‘homem da multidão’, o explorador da cidade, o *voyeur* das existências urbanas, que caminha a esmo, ocioso e aleatoriamente pelas ruas em busca da captura. Em um cenário capitalista, onde tudo se transforma em mercadoria e onde os passeadores são, também, atraídos e transformados em mercadoria, “O *flâneur* é um homem abandonado na multidão. Isso o coloca na mesma situação da mercadoria. [...] O transe a que se entrega o *flâneur* é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente de compradores” (BENJAMIN, 2009, p. 57). Apesar de tudo isto, o *flâneur* baudelairiano é indissociável à multidão, da mesma forma que o próprio Baudelaire o é, uma vez que ele “[...] gostava da solidão, mas se possível no meio da multidão” (BENJAMIN, 2019, p. 52).

Seguindo nesta via de pensamento, Baudelaire (2006), em *O pintor da vida moderna*, assim registra a natureza daquele que tem como profissão “desposar a multidão”:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e sua profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do

mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a língua não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito. [...] Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encontro cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.

O lugar do *flâneur* é, pois, na rua, lançando um olhar sobre a vida e as transformações tanto da matéria urbana, quanto da cultura de massa. Esse sujeito que perambula pelas ruas da cidade passeia pela multidão com um olhar ao mesmo tempo atento e distraído, demonstra cumplicidade e crítica, mas a sua atitude é *blasé*. Se deseja estar nas ruas observando atentamente os passantes, a sua intenção não é a de transformar a realidade observada, mas a de experimentá-la, de fazer vibrar – como diz Baudelaire (2006) – esse ‘eu insaciável do *não-eu*’.

Essa busca simultaneamente imperativa e agônica de um ‘eu insaciável’ também comparece em *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*, no entanto, ao caminhar pelas ruas da metrópole apressurada, o narrador-personagem-andarilho não está interessado na captura da cidade, seu olhar não é o de detetive, ele não deseja a multidão como o *flâneur* baudelaireano: “Dia hoje nebuloso-friorento se harmoniza com ele, meu desalento. Permaneço sentado neste banco de praça, assim: olhando para nada-ninguém com esse olhar-índex-de-perdas” (FERREIRA, 2016, p. 170).

Contrariamente, se ele se dispõe a estar imerso na multidão – a mesma que o empurra para longe – não é no intuito de lê-la, nem tampouco de alimentar-se com as idas e vindas dos transeuntes. Em seu ponto de observação há uma propensão a percebê-la – tanto a cidade quanto a multidão – sob uma ótica decadente que descamba sobre a sua própria condição (é o dentro do lado de fora, a disritmia, o descompasso):

*Povaréu todo caminha espavorido aqui nesta avenida possivelmente com medo dos tropeços alheios – ou dos passos em falsos deles mesmos. Parece, em contrapartida, que ninguém se preocupa com autodesengonço. Sim: todos os andantes desconjuntados – passos-barcos-desprovidos de ancoradouro. Pelo jeito, ausentes de fadiga também. Passos quase sempre reflexivos procurando talvez sentido abrangente do próprio ser – sim: passos ontológicos. Igualmente neblinosos: quase todos agora debaixo de névoa e fechada. Inútil negar existência de passos despojados: conhecem seus caminhos como a palma da mão. Maioria deles é de (inútil negar) passos errantes vacilantes carentes de lumes e bússolas. Vontade de dizer abusando da imagem: passos-manacial de incertezas. Inútil também negar obtusidade dos caminhos que resultam na obliquidade dos passos – há muitas ruas sem saída perpendicularando esta avenida. Sinalizações são precárias, muitos passos empacam, não há seta alguma indicando para baixo numa esquina qualquer: ALHURES É AQUI. **Curioso. Preocupado com os**

caminhares alheios, não percebi, mas parece que anoitece mais cedo nos meus passos, apesar de miúdos – móbil dela, minha obscuridade, talvez [grifo nosso]. (FERREIRA, 2016, p. 78-79)

Não há encantamento em uma metrópole apressurada, uma vez que ela própria é desencantada: é excessiva não somente porque é superpovoada, mas também porque arrefece e até mesmo exclui as identidades dos seus habitantes. O registro da cidade – uma paisagem cheia de rugas – é evidenciado por um sentimento de dispersão, de formigamento, de incertezas, é o lugar onde perpassam rasuras, mas que, ao mesmo tempo, flui por uma conformidade passiva da multidão errante. Esse registro, todavia, ainda que enrugado e esbaforido, levanta condições para que haja um caminho de subjetividade e alteridade a partir do ponto em que permite ao narrador-andarilho, por um acesso do alheio, ter um acesso de si mesmo.

É, pois, neste ponto que a *flânerie* do narrador-andarilho não recobre por imitação o arquétipo do *flâneur* baudelairiano (2006) lido por Benjamin (2019), mas ao contrário, o inverte. Há uma alteração no paradigma que o afasta e o singulariza, uma vez que a velocidade do *flâneur* é a da contemplação e a velocidade do nonagenário-andarilho é a de uma senilidade atrelada ao tempo da memória – de uma memória que é estilhaçada, lacunar, que está em processo de esvanecimento.

***Indecisão itinerária estrofia meus passos. Não sei caminho pelo qual devo seguir.** Adianta nada franzir sobrolhos. Sei que esta chuva repentina denigre ainda mais minha dubiedade, meu titubeio, minha atarantação. Paranoia, talvez: desconfio que virando agora esquina qualquer vou rolar abaixo numa ladeira despenhosa. **Talvez tudo seja vontade de trilhar de volta caminho da infância, retroceder quase oito décadas,** sentar naquele banco de praça interiorana, ficar de mãos dadas com ela, minha primeira namorada. Sei que amanheci refém de manhã chuvosa, tatibitateante, nostálgica. (FERREIRA, 2016, p. 42-43, *grifos nossos*)

Não há clareza itinerária nos passos, o que há é um périplo errante, um descaminhar que ao mesmo tempo em que guarda a ilusão de chegar a algum lugar – no passado ou no futuro – também adia a necessidade de chegar, porque elaborado em um tempo que retrocede em vez de avançar – nesse caso, avançar é ir ao encontro de sua finitude. A errância é, pois, sua própria condição de indivíduo, que está continuamente convidado a perambular, ainda que dispensado da certeza de alguma chegada. Todavia, os caminhos que se desenham pelas perambulações do narrador-nonagenário possuem uma função clara, que é imperativa e decisiva, e que se não lhe permitem atingir o ponto logrado, ao menos lhe permitem o vislumbre:

***No momento em que melancolia ameaça emergir das águas abissais do desconsolo, quando desesperada angústia lucreciana ameaça desestruturar de vez meu juízo, caminho pelas ruas desta metrópole apressurada, deixando para trás vestígios inequívocos de minhas inquietudes costumeiras, meus ressentimentos cotidianos. Andejar para não doidejar. Às vezes ando inconscientemente rápido para apressar o dia**

talvez. Noutras ocasiões, mais rabugento do que nunca, sigo em frente apenas para desconcertar planos da volta [*grifo nosso*]. [...] Mesmo sobre calçadas secas sinto que meus passos estão cada vez mais amolentados. Eu e meus rancores... Sim: nunca caminho absolutamente só. (FERREIRA, 2016, p. 46-47)

Mantendo isto sob o horizonte, há um propósito neste caminhar que age, inevitavelmente, como via dupla de fuga e retorno a si mesmo, uma pulsão que busca sair de si – de sua condição mais oscilante e depreciativa – para, novamente, regressar a si, ora sob novas formas, ora sob os mesmos aspectos: “Preciso caminhar (feito agora) pelas avenidas desta metrópole apressurada para mostrar a mim mesmo às claras, libertando-me dos próprios esconderijos, dos próprios calabouços. Andejar para não doidejar, ou para apaziguar atormentados rancores” (FERREIRA, 2016, p. 132).

Assim, a experiência do espelho permitida a ele quando inscrito na pele do escritor – que escreve para se reconhecer através das palavras – é também concedida ao narrador-andarilho, não em confronto com a superfície envidraçada, mas no encontro com as ruas: o ato de caminhar gera uma dimensão de reconhecimento.

*Caminho mais uma vez pelas ruas desta metrópole apressurada. Inútil lançar mão de grandes passadas, vejo-me obrigado a reconhecer: não posso me desembaraçar de mim mesmo. Agora, jeito é palmilhar veredas batidas, cair no costume, afeiçoar-me do próprio EU: estou impossibilitado de criar duplo qualquer, mesmo que fosse coisinha de nada mais alto, pouca coisa mais corpulento, QI mais substancioso, olhos mais resplandecentes e cousa e louca. Jeito é render-me à clemência dos vencedores, vergar-me ao prestígio da natureza, ir passo a passo, caminhar a meio trote: não posso me emprestar novo colorido. (FERREIRA, 2016, p. 286).

Ao caminhar, e pela própria lentidão dos passos em meio à metrópole apressurada, o narrador-andarilho reconhece as suas fragilidades, os seus limites, a sua finitude. Em Luís Alberto Brandão Santos (1999), o espaço da cidade recobre uma incapacidade no indivíduo de se perceber e se identificar em razão dos excessos e das saturações do ambiente urbano. Para o autor, a cidade é um “Espaço intangível que produz um estado de suspensão do vínculo entre o indivíduo e o que está a seu redor, que gera a experiência da própria dissolução dos limites da individualidade” (SANTOS, 1999, p. 132). Neste sentido, na impossibilidade de estabelecer vínculos e relações – consigo e com os outros – a cidade é refletida sob esse signo em que é um “Espaço de formas excessivas e oscilantes que torna recíprocas as tendências de irreconhecer o mundo e irreconhecer-se” (SANTOS, 1999, p. 132). De modo particular, o narrador-andarilho de *Não tive nenhum prazer em conhecê-los* desloca-se nesse polo em que a cidade o impele ao sentimento de “irreconhecer-se”, mas, na contramão disto, é exatamente este lugar em negação que o permite reconhecer-se e abrir uma ponte para ir e vir sobre a sua própria condição, seja para aceitá-la ou para buscar se desfazer dela.

Caminhando vida toda, juntando cacos veredas afora – cacos de mim mesmo.

Viver é se estilhaçar se recompor ressuscitando colando fragmentos amiúde. Morre-se mosaico. Antes, as volúpias vão se encarquilhando ao longo do caminho. Sei que vivi aparando perplexidades. (FERREIRA, 2016, p. 192)

Esse reconhecimento, também ele atrelado à memória, é que nos conduz de volta ao que é fragmentado, pois, assim como no tecido de sua escrita, o ato de caminhar é uma forma de se recompor, de se ressignificar, de reunir aquilo que está ao alcance ainda que estilhaçado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltando ao nosso ponto de partida, fica patente que há, em *Não tive nenhum prazer em conhecê-las*, um sentido que instiga e puxa o narrador-andarilho para as ruas da metrópole apressurada em uma busca agônica de si mesmo – que comparece ora como um gesto de reconhecimento, ora como um caminhar pelo tempo da memória ou, ainda, diante do reconhecimento, como uma possibilidade de fugir de sua própria condição. Mas este sentido, imperativo e decisivo, instaura, tanto pela via da narrativa quanto pelo caráter subjetivo do narrador-andarilho-nonagenário, uma errância que não aponta para lugar nenhum, mas está sempre em uma direção bem definida.

Ao engendrar subterfúgios caminhando e mantendo sob o horizonte a expectativa de se (re) encontrar em outro estado nas ruas da metrópole, o narrador-andarilho se percebe indissociável de sua condição e a oposição entre o quarto-claustro e as ruas da metrópole apressurada (o dentro e o fora) instaura uma tensão em que é possível um processo de reconhecimento e de acesso de si mesmo, não como panaceia, mas como busca incessante, como movimento.

Para o narrador-andarilho, o jogo de perambulação e imaginação – o estado de observação de si mesmo como peças que mudam os rumos da narrativa – se relacionam, um como catalisador do outro, fazendo confirmar as circunstâncias em que o caminhar se consolida como a tentativa de se localizar e não deixar se perder, assumindo novos signos e significados: **caminhar para juntar os próprios cacos; caminhar para não doidejar; caminhar “[...] para driblar esmorecimento, lassidão [grifo nosso]”**. (FERREIRA, 2016, p. 235); **caminhar “[...] manhã toda para quem sabe fugir das próprias errâncias [grifo nosso] – no sentido duplo da palavra”** (FERREIRA, 2016, p. 244); **caminhar “[...] para conter impulsões nervosas, quebrantar ânimos, enquadrar tais inquietudes no registro da complacência – atenuar destemperos. Caminho para imprimir comedimento, conservar dentro dos limites [grifo nosso]”** (FERREIRA, 2016, p. 271).

Por fim, esse “caminhar descaminhado” nos faz perceber – para além dos pontos já citados anteriormente – os labirintos pelos quais o narrador-andarilho passeia e que aguçam a premissa de que os seus passos ‘a meio trote’ na metrópole apressurada não embargam a possibilidade – ainda que ilusória – de seguir caminhando para buscar conferir um sentido à vida e de moldar-se através de suas deambulações. No sentido contrário, entender que o narrador paradoxalmente ocupa um lugar em negação – próprio da sua condição em uma cidade que o invisibiliza – não exclui do horizonte a utopia desse lugar onde tudo é possível: caminhando, imaginando, resolvendo, se reconhecendo.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 851-881, 2006.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. 1ª ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- COVERLEY, M. *A arte de caminhar: o escritor como caminhante*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- DALCASTAGNÉ, R. Deslocamentos urbanos na literatura brasileira contemporânea. *Brasiliانا: Journal for Brazilian Studies*, vol. 3, n. 1, p. 31-37, 2014.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FERRARA, L. D. *Ver a cidade*. São Paulo: Nobel, 1988.
- FERREIRA, E. A. *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. *Não tive nenhum prazer em conhecê-los*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- _____. *Os piores dias de minha vida foram todos*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Prefácio de Eneida Maria de Souza. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- MELO, C. V. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. 2010, 278p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- SANTOS, L. A. B. Textos da cidade. In: VASCONCELOS, M. S.; COELHO, H. R. (orgs.). *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 131-138, 1999.

Luís Henrique Pereira da Silva

Mestre em Letras, com área de concentração Teoria Literária, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (2021). Graduado em Letras - Português/Inglês, pela Universidade Estadual do Maranhão (2018).
Professor de Literatura Brasileira e Linguagens.

Maria Iranilde Costa

Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (1995), mestrado em Ciência da Literatura (2001) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Ciência da Literatura (2014), também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é Professora Adjunta II da Universidade Estadual do Maranhão e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão.

Recebido em 10/03/2022.

Aceito em 15/06/2022.