

O cerco rompido. (Leitura de *O círculo*, de Alina Paim) The interrupted siege. (A reading of *O Círculo*, by Alina Paim)

MARIA LÚCIA DAL FARRA¹

Resumo: O texto busca chamar a atenção para um romance que tem passado completamente despercebido pela crítica, relegado ao esquecimento. Muito embora sua autora, uma nordestina, tenha sido, na altura, conhecida por outro aspecto da sua obra, o de caráter mais político, o romance referido, publicado em 1965, não recebeu até hoje a leitura digna do que suscita. O que talvez se explique pelo engendramento das questões postas, tanto concernentes à condição feminina, quanto aos entrecruzamentos narrativos e discursivos, quanto à sua especialíssima linguagem. Trato, pois, de sublinhar a labiríntica exploração do tempo, os jogos semânticos, as flexões metafóricas, as impropriedades, o emprego metonímico, etc, que podiam ter-lhe oferecido o lugar de destaque de uma narrativa de vanguarda.

Palavras-chaves: Literatura brasileira; romance de mulher; memória; vanguarda.

Abstract: The text aims to draw attention to a novel that has gone completely unnoticed by criticism, relegated to oblivion. Even though its author, a Northeastern woman, was known at that time for another aspect of her work, the more political one, the novel, published in 1965, has not yet received the reading worthy of what it raises. This may be explained by the engendering of the questions posed, both concerning the feminine condition, and the narrative and discursive relationships. I try, then, to underline the labyrinthine exploration of time, semantic games, metaphorical inflections, improprieties, metonymic employment, etc., which could have given it the prominent place of a vanguard narrative.

Keywords: Brazilian literature; woman novel; memory; vanguard.

¹ Universidade Federal de Sergipe/CNPq.

1.

O romance *O círculo* está completando 53 anos agora em 2018². Todavia, este senhor de meia-idade surpreende absolutamente pelo frescor da sua novidade, pelo seu estilo original e curioso, tecido de intersecções, de metalinguagens, de explorações labirínticas do tempo – para dizer o mínimo. A prosa poética de Alina Paim, tão sensível e pontuada de arrebatedores achados, cintilações ainda estranhas à literatura brasileira da altura em que foi publicada e ainda à atual (e sequer assimiladas por esta) aponta, assim, para o inaugural que a escritora sergipana realiza em grande esplendor, malgrado as décadas de tempo transcorridas desde o lançamento deste romance em 1965. Por isso mesmo, diante do maravilhamento inesperado que me acode, como avaliar o nosso mercado cultural, quase mudo a respeito, sobretudo quando constato que esta obra assim tão excepcional nunca ultrapassou uma primeira edição?!

Pelas informações que colho (e que são sempre parcas quando se trata desta autora), *O círculo* parece um dia ter alcançado o seu instante de glória, muito fortuito, aliás. Alina Paim conseguiu, naquela quadra, a proeza de dar ao mesmo tempo a público três romances de fôlego. Produzira a densa «*Trilogia de Cata-*

rina» durante seis longos anos, e os referidos volumes – *O sino e a rosa*, *A chave do mundo* e *O círculo* – tinham sido, então, publicados em simultâneo em 1965, pela Lidador do Rio de Janeiro. E é por essa época que recebem o nascente (e depois deveras importante) Prêmio Walmap de Literatura, criado por ocasião do IV Centenário do Rio de Janeiro. E o júri que atribuíra-lhe a insígnia era, de fato, expressivo: Otto Lara Resende, Adonias Filho, Magalhães Júnior.

Parecia, pois, estar selado para a posteridade o reconhecimento desta escritora, cuja obra anterior já obtivera outros galardões. O romance *Sol do meio-dia* fora coroado com o Prêmio Manuel Antônio de Almeida em 1962 (pela Associação Brasileira do Livro), tendo sido traduzido para o alemão, e laureado com a apresentação de Jorge Amado. O escritor bahiano, diretor dos proeminentes «*Romances do povo*» da Editora Vitória, trouxera em 1955 para a sua coleção *A hora próxima*, o anterior romance da sergipana. Também em virtude da atualidade do assunto (uma greve ferroviária ocorrida em 1950, em Cruzeiro, Minas Gerais, comandada por mulheres), o volume de 1955 ganhara rápida notoriedade, tornando-se sucesso de vendagem, sendo, então, traduzido para o russo e para o chinês. Uma outra distinção lhe tinha sido antes outorgada. E vieram-lhe de Graciliano Ramos que, já em 1949, prefaciara o seu *Simão Dias*, romance imediatamente posterior ao da sua estréia em 1944 – *A estrada da liberdade*.

² A edição a que me reporto é Paim, A. (1965). *O círculo*. Lidador. Rio de Janeiro. Contento-me em indicar, nas citações, as respectivas páginas.

Mas até a publicação da «*Trilogia de Catarina*», Alina Paim se mantivera no circuito do realismo socialista. Filiada ao Partido Comunista Brasileiro, dele recebera tanto as benesses quanto as restrições ideológicas — tendo também sofrido as respectivas sequelas de ambas. Segundo se sabe, Alina passou por situações constrangedoras e por perseguições políticas durante a Ditadura Militar, sem referir que também fora vítima de processo judicial a propósito da ficcionalização da nomeada greve mineira. Parte do seu sucesso de então (suponho), se deve não apenas à maestria com que conduzia os seus romances, mas também, como ocorreu com outros escritores da época, à visibilidade que o PCB se empenhava em angariar para os seus (a partir de 1945, já como partido legalizado), interessando-se em providenciar traduções em países cobertos pelo comunismo.

Sou tentada a crer que, da mesma forma que com vários artistas brasileiros de então, deve ter havido um momento em que a sergipana rompe com o Partido e com a orientação literária ditada por ele, ingressando numa situação periclitante de desvalida (e de desprotegida, do ponto de vista dos opositores) que a perda da patriarcal e tutelar proteção oferecida pelo PCB lhe acarretara.

Nada acerca disso posso adiantar. Apenas constato, mercê da experiência desta leitura, que a «*Trilogia*» exprime, antes de mais nada, uma ruptura literária clara: o realismo socia-

lista é, nela, ultrapassado por um viés impressionista que decide a perspectiva com que se olha e se recorta a realidade, com que se filtra o social, com que se trata a linguagem, sem, entretanto, abdicar de seus valores mais fundos. Digamos que, tal como numa fase avançada de Margarida, a personagem revolucionária de *O círculo*, Alina, depois de querer explodir os «*erros do mundo*», negando-se a si própria, à sua origem e a tudo quanto lhe ensinaram — tornando-se, portanto, uma «*anti-anti-anti*» (106) — abandona, na «*Trilogia*», a rigidez partidária e os pontos cegos de tal *realismo*, para se adentrar na atmosfera de um realismo crítico que possibilite dar conta da ebulição incessante de uma psicologia. Para o caso, a vida íntima de uma mulher — a Catarina.

E é neste sentido (creio) que Alina deixa de ser, por exemplo, a interlocutora daquele Jorge Amado que jurava produzir «o máximo de realidade e o mínimo de literatura»... A revolução dessa mulher sergipana se encontrava, agora, em outra parte.

2.

Os três volumes aparentam, por isso mesmo, ritualizar o corte, o rompimento do primeiro dos muitos «*círculos*» que o derradeiro dos romances da «*Trilogia*» nomeia logo no título, convertendo Alina Paim (tal como Catarina) num desvio: naquela «*circunferência quadrada*» que tanto honra a sua protagonista. Deixar de ser elo numa corrente, romper as algemas, quaisquer que sejam, buscar a iden-

tidade sempre adiada, se obrigar a passar por todo um processo de reintegração e individuação, facultado pelo aquilatamento do passado e pelas prerrogativas da memória — é o fito de Catarina, e, ao que parece, também o de nossa querida sergipana. Todavia, não é por esse outro papel revolucionário que Alina Paim será lembrada nas letras brasileiras — pelo menos que se saiba até agora.

Wilson Martins, no artigo sobre o centenário de Sartre, «A marcha do tempo» (na sua coluna d'*O Globo*, em 23/07/2005), tece um balanço do desempenho social e político dos escritores, e lembra de que maneira a produção dos engajados ao PCB (Jorge Amado, Drummond e Graciliano, por exemplo), foi afetada pelo desligamento da militância política. A distância entre *Mar morto* (1936) ou *Subterrâneos da liberdade* (1954) e *Gabriela, cravo e canela* (1958) é substancial, o mesmo se dando entre *A rosa do povo* (1945) e *Claro enigma* (1951). E, como contraste, visto que na contramão daqueles, os que Martins cita a seguir teriam sido, segundo crê, acometidos de uma paralisia ideológica. Dentre esses tais, Wilson Martins arrola Alina Paim...

E encerra o seu texto, indagando enfaticamente ao leitor: «quem se lembra de João Cordeiro e Clóvis Amorim, de José Cordeiro de Andrade e Alina Paim? Quem teria forças para lê-los ou relê-los?» (Martins, 2005).

Força é contestá-lo. A questão por ele proposta desnuda-nos apenas que, de Alina Paim, o crítico literário conhecia tão-só a sua fase anterior, ignorando esta de quem falo, a artista de que trato neste texto. Para que se saiba, desde agora, refiro-me nesta leitura a uma escritora que tem como pares Clarice Lispector e Guimarães Rosa. E advirto o leitor: escrevo aqui sobre uma desconhecida romancista brasileira.

3.

O círculo transcorre durante algumas horas de uma única noite fria de vigília da filha Augusta, pequena que está febril e que é motivo de preocupação da sua mãe Catarina, do seu pai Henrique, bem como da babá Emília. Esse grande transtorno persiste até o dealbar do novo dia, quando então tudo muda se figura. Nasce com o sol o alívio da anagnorisis: o reconhecimento de que não passa de um corriqueiro sarampo a moléstia da criança e de que toda a rememoração transcorrida durante aquelas penosas e longas horas acabou por conciliar Catarina consigo mesma que, daqui por diante, parece ter ganho forças para seguir em frente, de maneira inteirada: «vou ser expulsa do nevoeiro pelas badaladas deste sino: são contrações de nascimento» (18), conclui ela na manhã que se anuncia.

Portanto, durante este breve período (que, todavia, perfaz o romance), as nervuras tratadas pela recordação e pelo balanço crítico da sua existência sacodem sobremaneira à Catarina,

como num lúcido e gradativo processo de auto-reconhecimento, oferecendo-lhe diferentes alternativas sentimentais e psicológicas que alteram e transmutam o comportamento e as reflexões atuais da nossa protagonista. Tais especulações e memória perfazem, assim, o presente do romance, ao qual a narrativa retornará por cinco vezes, situando-se Catarina predominantemente num lugar estratégico para quaisquer observações.

Ela passa a maioria do tempo desta noite, encolhida no gelado e desolado último degrau da escada de entrada para a intimidade da casa, no topo, no limiar que dá para o quarto da pequena, mirando, para baixo ou para fora da janela, o seu passado, acertando contas com ele — maneira de se livrar do «círculo» de giz em que se sente presa e que se mostra ainda mais constrito e aflitivo nessa noite.

Cria-se, desta maneira, um ambiente noturno, de opressão, ansiedade, de delírio, alucinação, de devaneios quentes, enfim, uma atmosfera febril, perspectiva através da qual são revistos e avaliados por Catarina os acontecimentos do seu foro íntimo, condições que justificam a alta temperatura da sua linguagem — expressão no limite da ousadia, frases que relaxam a armadura sintática buscando outras soluções lingüísticas e semânticas, libertando a pontuação, abrindo a enunciação a um portal entre confissão íntima (quase idioletal) e comunicação efetiva.

Os fatos agudos têm início na década de quarenta, atravessam a Segunda Grande Guerra, até alcançarem os dias que desembocam nessa noite erguida como alicerçada como soleira do romance (e, aliás, de toda a «Trilogia»). E a rememoração não é, de maneira alguma, ordenada pela cronologia, senão pelo intenso grau emocional da protagonista, cuja mente é dramatizada por meio de uma onisciência seletiva, mercê do uso incessante do solilóquio ou do monólogo em conativa: «Daniel, tu me amaste? Responde mesmo em pretérito, tempo de verbo é ninharia, aqui encerrada sou onipotente, deste passado faço um hoje» (11).

Reconheço que há mesmo, no próprio curso do enredo, uma alusão a tal recurso introspectivo, que busca implicitamente demonstrar a necessidade do seu uso como componente da narrativa. Em determinada altura, Henrique, que perscruta a mulher (ao mesmo tempo que observa a filha durante essa morosa noite), a apoda carinhosamente de «Catarina das parábolas», acrescentando-lhe um reparo substancial: «Você quase sempre responde ao seu próprio pensamento. Quando vai aprender a falar com quem lhe fala?» (96).

Esta queixa desoculta tanto a solidão do marido diante do insistente solilóquio da mulher quanto, da perspectiva do conjunto de leis ficcionais que regem o romance, a premência do uso dessa prerrogativa narrativa para a caracterização da protagonista.

Numa outra quadra (cronologicamente anterior), quando Henrique se aproxima de Catarina pela primeira vez, ofertando-lhe uma pulseira (logo identificada por ela como uma nova «*al-gema*»), ele delicadamente a admoesta: «Catarina, você está falando com Catarina. Não é honroso lhe servir de testemunha.» (123)

E atento, a propósito, para um dado romanesco que vale a pena frisar. Para o fato de que é o próprio conteúdo do romance que facilita o conhecimento da forma (e das estratégias) em que ele está sendo escrito. As razões que nos oferece Catarina, a cada vez, mais nos convencem da urgência orgânica do solilóquio enquanto maneira específica de expressão deste preciso personagem e deste respectivo romance. Observe-se, como evidência disso, o que pensa Catarina diante da amável reprovação de Henrique:

«De quantas maneiras hei de ouvir, pela vida adentro, esta mesma censura?» Quis lhe dizer que cresceu em mundo de silêncio, onde a vida interior se exacerba, quer-se-falar, busca-se uma companhia, e alguém é ouvinte de si mesma, arrebenta-se ao meio para ser sozinha, metade amando e contemplando a outra metade (124)

A própria estrutura psicológica de Catarina esclarece que o solilóquio é um amparo da solidão; que solidão e solilóquio são cúmplices para ela, irmãos em significação, da mesma maneira que cavam uma separação entre ela e

o marido: «Estou só, o problema é meu. Estou só, só, só. Não pensava “sozinha”, uma palavra terna. Só, só, só. Palavra estreita, fina, aguda. Assim afiou a espada, durante sete noites.» (55).

Ou então: «Sozinha. Como inventaram nome de tamanha leveza para uma angústia?» (17).

Já acerca do frescor e da originalidade da ebulição mental de Catarina, sempre propulsora de novos rumos para suas razões, de significados expostos e simultaneamente intrincados, sempre aplicada em romper amarras, cabe bem um comentário de Maurício que, no transcorrer do romance, lhe dirá: «Hás de ter adolescência pela vida afora. Teu encanto e teu perigo, Catarina, [...] alma passarinhando natureza adentro» (131).

Catarina tudo «passarinha» conversando consigo mesma, quase que durante o transcorrer de todo o romance, salvo quando, na primeira parte, escreve *cartas «mentais»* a Daniel (se é que também esta prática não é semelhante àquela...) — o primeiro e perdido amor da sua vida, a quem invoca, num desejo de compartilhamento do que ele desconhece a respeito dela mesma, e que Catarina vai deslindando à medida em que vai relembando.

4.

Catarina tem hoje cerca de trinta e poucos anos e vive numa cidade grande do *Sul* — muito provavelmente o Rio de Janeiro. As referências ao passado, que se misturam também indisciplinadamente em diferentes patamares

do tempo, cobrem um espaço desde a sua pré-adolescência até o presente da narrativa. Este passado mais remoto está ligado à vida numa cidade do *Norte* — supostamente Salvador; e, de passagem, numa *ilha* da região — ao que tudo indica, Itaparica. São, portanto, diversas épocas do passado longínquo ou do mais contíguo ao presente, que são chamadas ou invocadas sem critério aparente senão o da memória afeto-emotiva, por meio do lastro que as palavras ou as situações ganham enquanto escavadoras de matéria passível de efervescências. Deste modo, os planos temporais se entremeiam ou se interseccionam no intermitente presente ou na atualidade de uma qualquer rememoração que, por isso, se converte (se me explico bem) em superfície e referência temporal momentaneamente presente para aquele preciso fragmento da lembrança.

Assim, a posição topográfica no alto da «escada» encontra a sua contrapartida no poço, na fundura do inconsciente vasculhado, na terra revolvida, no labirinto. A tópica da escada permeia muitos dos passos do romance, a começar pela «*escada de Jacob*» (11), que aqui comporta a acepção, tanto de exílio, de ponte ou mediação entre o alto e o baixo, quanto de lugar para subir aos céus ou descer aos infernos. Em virtude desta marca de passagem de um para outro plano, a escada também compreende o espaço de reflexão, de trânsito para a descoberta, afogadilho de dois movimentos contrários.

Por isso mesmo, durante a noite de vigília, Catarina precisa se conservar na escada porque

Alguma coisa está me acontecendo. Depois de acontecida inteira, compreendo. Minha vida passa diante de meus olhos. Não tenho certeza de quem se move. Talvez seja eu andando em linha real, pessoas e fatos como árvores nas duas margens. (38)

Há também uma acepção de «escada» apenas nomeadora de posição geográfica, o que implica em hierarquia social, assim como também em empecilho, o que acarreta cansaço e dificuldade em atingir objetivos. No caso, sublinho o quanto é penoso, para Catarina (quando no hospício) ter de subir a escada que dá para o gabinete do Diretor, momento em que será obrigada a explicar as espinhosas razões que a levaram a tal desatino (52).

Também a «escada» ganha, no romance, uma longa tese, da qual entremostro uma face, produto da filosofia doméstica e rudimentar da mãe de Arabela, conceito que explica a repartição do mundo:

A terra é grande, fincada feito montanha a escada. A escada é posse, e nela não cabem todos. Cabem poucos é a verdade. No chão raso, o grosso do povo se esparrama na miséria. Está seguindo? A escada vai deitando altura, mais no topo mais estreito o degrau. E a mulher que faz no chão raso ou na escada? A mulher espera o seu destino, subida

ou queda. O casamento vem, a mulher sobe ou desce. (74)

Não vou desenrolar aqui as implicações que tais assertivas irradiam acerca da condição feminina, mas apenas atentar para o fato de que Catarina está no alto da escada, guarita privilegiada de observação, mérito que ela obtém por si mesma, como a narrativa tratará de discernir. E eis aqui uma das especulações a respeito desse aspecto, quando, no topo da escada daquela noite, Catarina conversa com a imagem do Mandchu (personagem que habita o quadro da parede), e que lhe diz:

«Catarina, quem nesta vida não carrega a sua escada?!» Vontade de protestar. «Minha dose de escadas foi quinhão de rei. As do convento, a escada de Vitória, a do hospício, a da pensão, a desta noite. Em que altitude pisei, com esta riqueza de degraus? Meu horizonte é o da infância, onde a terra parece tocar o céu. O céu, inda nem toquei, mesmo na ponta dos pés» (96).

A «escada» também ganha o sentido de mudança súbita de nível narrativo, de atenção para com os diferentes degraus ou níveis do contar, os diversos graus do passado ativado. O fito da rememoração (não custa sublinhar) é o de juntar retalhos de si mesma, «[...] emendando a porcelana que o mundo trincou e o tempo desprende em mil pedaços. A febre, esta febre de uma filha, põe meu lago em fer-

vura. Que os monstros desertem minha alma, águas mansas esperem a luz.» (158).

A vigília da menina Augusta é, ao mesmo tempo, a vigília da criança que está na mãe Catarina, o aguardo da Primavera, da ressurreição, daquilo que está para nascer: a reintegrada Catarina. E a memória se desdobra tal qual um «*novelo*». E esta metáfora (também circular) é outra das grandes tópicas do romance, desaguando no bordado, no crochê, na costura, no tecido, nos trabalhos manuais, na colcha de labirinto, enfim, no vestido pitanga, no vestido adolescente (devaneado para o encontro com Daniel), na blusa de ninhos de abelha, na saia de cara de gato, no uniforme *anfíbio*, na tessitura, no canto: na escrita. Catarina vai-se tornando, ao longo da narrativa, uma escritora – alusão provável aos dois romances anteriores da *Trilogia*, que, dentro desta específica ficcionalização, seriam da lavra dela.

E toda a sua vida parece estar destinada à busca de onde começa verdadeiramente o «*novelo*». É Henrique quem constata, num dos fragmentos dessa terrível noite: «Estive olhando, doeu você ali de novelo jogado no topo da escada...» (38).

É com seu primeiro ganho depois do internamento no hospício que Catarina compra um «*novelo de lã*» e põe na agulha um sapato para o filho de Aurélia grávida, querida colega, e, como ela, órfã e criada no convento. Catarina trabalha *as malhas com ansiedade*, «*planta ar-*

rancada a emitir raízes novas que a prendessem no mundo, na vida, outro mundo e outros vivos» (50). Entretanto, quando ficam prontos os sapatinhos, os três pares, o azul, o rosa e o branco, ela sente «*medo de haver tecido com a lã todos os gritos e cantos e badaladas do alto sino*» (61), enfim, receio de tê-los impregnado da atmosfera do hospício.

Também a loucura de Arabela é concebida a partir dessa mesma raiz: «Arabela inteira, muito encolhida de silêncio, um novelo virgem, a ponta do fio sucumbida no todo» (71).

Da mesma forma, o vestido cor de pitanga guarda no seu tecido histórias que Catarina vai desvelando, desenrolando no novelo que, afinal, lhe está embutido. Não esquecer que

[...] três dias deste vestido maturou meu coração, fermentei de vinho (36-37)

Quem o teria usado? Pendurou-o num prego quase enterrado na porta. De repente, compreendeu que não estava só. Na penumbra, aquele vulto velava. Que casa conheceu, que passeios fez? Por sobre os fios o uso tecera palavras, pensamentos, angústias, poeira, vento, lágrimas, chuva, sol e trevas. Mudo, escorrido contra a madeira da porta, um companheiro. E nova história já possuía. Sobre a saia desabou a cabeça de Maurício, nela se entranhou o cheiro dele, e a confissão. (50)

É este vestido que ela há de emprestar a Arabela quando a colega do hospício volta a si, já capaz de identificar a história que a tem maltratado e conhecer o culpado pelo estado

de alucinação, agora ultrapassado. Ou seja: o vestido, com toda a sua carga de memória, é aquele que a amiga tem de vestir, quando recupera o fio perdido do seu novelo. «O vestido cor de pitanga agora vestia a outra. Quis assim. Noiva tem véu, grinalda, o seu ramo. Quem vai falar, em toda consciência, unge-se de sangue derramado, cobre-se de pitanga madura» (80-81).

De maneira que, em seguida, já livre da culpa, Arabela retira da maleta o novelo e o par de agulhas, e, enquanto distende o fio, ambas vão consultando a caderneta de Catarina, com os dizeres arrancados da memória, como se todos os fios que tivesse de tecer na vida, sempre guardassem a ponta do orfanato, embebida de uma voz e de uma face de freira. E ambas as amigas se põem a tecer, olhos postos na receita, «[...] um sapatinho médio, agulha n.º 3, começando pela sola, sessenta e quatro malhas.» (81).

Refém da mesma metáfora, Lucrécia, a enfermeira que assiste aos enfermos do hospício, lhe parece, em certo ponto de indignação de Catarina, um «*pano de tecido dúbio, fosco, impreciso. Bem, mal, bem, mal: avesso de estupidez*» (84). Tal como o vestido pitanga, também a blusa de ninhos de abelha contém, em cada casulo, novelos a serem desentranhados. Tecendo-a, aproveitando-se da luz na cela do hospício, já quase como uma rotina, a agulha de Catarina

[...] afundava no pano, retornava fixando os pontos. Vinha o devaneio. «Que me vai acontecer dentro da blusa de ninhos de abelha? Será que me meti em enxoval? E o noivo? Em verdade, em verdade, confesso: mais prefiro escrever um livro. Debruçada sobre o papel, de cada ninho em meu ombro saltará uma personagem, úmida e quente, nascida. Com gostas de chuva ou de mel?» (67-68)

5.

Mas a fim de que o leitor possa acompanhar as reflexões já semeadas e as que vou descerrar a partir daqui, adianto dados fundantes do enredo. Lembro, de novo, que não é nessa ordenação que ele comparece ali. São fiapos de um e de outro tempo, já que o fito da longa jornada de Catarina é construir, dos fragmentos, uma unidade. «*O tempo se acumulava, um jogo de argolinhas, novo aro se chocando contra o aro antecedente, a vibração do encontro descendo ao primeiro, à estaca, ao chão*» (113).

A abertura desta obra apresenta, como numa sinfonia, a panorâmica dos motivos de que tratará e sobre o quais se deterá: o orfanato, o palacete, o hospício, a casa de pensão.

Catarina foi deixada, recém-nascida, no orfanato, na «roda» (eis aqui a origem dos múltiplos sentidos do «círculo»), abrigada debaixo do «sino» (outro «círculo», signo que designa o convento onde foi criada) e que lhe há de moldar a condição de marginal e de rejeitada na vida: «*no tempo antigo vendiam um*

homem. Quase nada mudou. No Orfanato, dão criança» (15).

Deveras; e é assim que, para os seus 12 anos, lhe imaginam as freiras que a recolheram (Irmã Júlia, a diretora do convento; Madre Te-reza, sua orientadora e amiga; Irmã Gabriel, Madre São José, Madre Consolação, etc), um plano de adoção, indo Catarina viver provisoriamente no palacete do casal Jordão: Vitória e Maurício. Ali, ela se dá conta da disparidade social entre os pais adotivos: o marido engenheiro e a mulher endinheirada «*que pula de galho em galho na sua árvore de beneficência*» (16). De maneira que Maurício e Catarina (ela, muito embora com quarto no corpo da casa, «afogada» em vestidos, em luxo, em jóias, em relógios que, todavia, lhe tolhem os pulsos) se associam. Afinal, são ambos «náufragos» da mesma corrente: o palacete é o «navio», a «galera branca» de Vitória. (Mais tarde, a salvo na praia deste mar feroz, Catarina reencontra Aurélia, a colega de orfanato. Seu coração, então, *navegará em «largas remadas*», e a voz da amiga é «*timoneiro*». «*Para onde navego, digam ligeiro, Colombo e Vasco, Bartolomeu das Tormentas? Nem sabe, ninguém? No fim da tarde saberei*» (62).

Desde já, através das aspas e muito insuficientemente ainda, busco ir alertando o leitor para uma prática poética quase constante em Alina Paim: a flexão metafórica da sua prosa. Há como que um núcleo semântico que ela elege para dar conta de uma cena ou um episódio,

de maneira que o tratamento lingüístico flui para esse ímã central compondo, pouco a pouco, a metáfora semeada, até completá-la por inteiro na medida em que desenvolve a cena ou episódio, ainda que gradativa e alongadamente, como ocorre neste trecho citado. O leitor de Paim precisa, assim, estar atento acerca de onde se encontra o «*símbolo, o laço que amarra o feixe*» (102).

Pois bem. E é então que Catarina conhece Daniel, rapaz da sua idade e noviço, por quem se apaixona sem remissão e secretamente, enquanto Vitória se ocupa em arranjar-lhe um casamento de conveniência. Depois de reviravoltas, de idas e vindas do convento ao palacete, num impasse surdo e solitário diante de Daniel, de Maurício e do aceno do futuro marido (e da eternidade dessa situação subalterna), Catarina decide se matar: «*Por que o peru não rompe o cerco de giz?*» (24)

Assim, toma ela uma eclética e maciça dose de medicação, o que a põe num estado deplorável que, todavia, abre-lhe os diques do ressentimento. E a obsessiva imagem do «*círculo*» retorna neste momento de limiar. Deitada na cama, depois de ingeridos os comprimidos, ela decide prestar atenção em tudo porque nada quer

[...] perder de como se morre. [...] Abri os olhos, o teto muito branco me espiou, parecia estremecer, superfície crespada de água ao vento. Por quê? O globo da luz se embalava, não em pêndulo, num círculo macio. Aliança da Irmã

Gabriel balançando do fio de cabelo sobre o ovo que vai chocar. «Em círculo, é fêmea. De pêndulo, é macho.» (30)

De modo que, no rotineiro almoço do sábado no palacete, quando todas as 12 Damas de Caridade se reúnem ao lado de Vitória, ela encarna o anjo vingador: dá, em voz alta, a ficha completa da hipocrisia de cada uma delas (os amantes, as negociatas, o montante das ladroeiras, etc, etc), arremessa a mesa posta para o chão, onde tudo estala, e, na esteira do Nicolai dos *Possessos* de Dostoievsky (que se acha com direito à orelha do Governador), Catarina agarra com os dentes a mão de uma das Damas – e com eles rasga um preconceito sagrado.

Rompendo o *círculo* social com tal estrépito e virulência, com o que lhe salta, de súbito, de enjeitada e de pária, Catarina é levada ao único território que já então lhe concerne: o hospício de São-João-de-Deus.

Está, nesta altura, em vésperas de completar a maioridade, e ali permanecerá, numa cela, contando desde então as suas dolorosas memórias e impressões a Daniel, através de monólogos onde ele é invocado como receptor invisível, como um outro que não ela e a quem quer prestar contas – visto que o amado é a única pessoa que lhe importa em todo o seu universo desabitado e mudo. Escrever-lhe, portanto, «cartas mentais», pondo em dia tal «correspondência», é o expediente que Cata-

rina vislumbra por lhe faltar lápis e papel. Os livros são o único meio de atravessar, com pão e água, o deserto que a aguarda, a fim de «*quebrar o selo de um compartimento*» (38).

A convivência com o desvario é ali tátil; afinal, loucura é «*doença ou devastação de um acontecimento?*» (9). Na cela vizinha, a professora Arabela, nua, canta desfazendo as palhas do colchão, esmurrando a porta e assistindo no ar ao tropel dos cavalos que luta por comandar, e que se empinam numa ciranda selvagem. Miss é a outra vizinha que enverga apenas o nome do delírio e se apresenta com leque, cachos e uma roseta descorada de 1.º Prêmio no peito. Adamastor é outro e tem um delírio rico: seu barco fez escala em todos os continentes (65) e ele ali é imperador. Dom Renato chove a voz sobre as abóboras, dando ordens a seu batalhão de flores amarelas e rama verde alastrada.

Há também o pavilhão dos sórdidos e a enfermeira Lucrécia, que nunca teve marido e nunca teve família. Dois «nuncas» que ela atira por cima de Catarina:

[...] com raiva como se sacudisse longe a serpente [...], duas sementes secas da mesma vagem. [...] Como não descobri que todos têm orfanato: o meu, aquele convento; o dela, um quarto de alcova. Por que me disse? E eu, por que lhe perguntei? (72)

E é nesse período do hospício que Catarina rompe ainda mais *círculos*:

Renuncio à Gramática com seus machos e fêmeas. Renuncio a ti, Inês, que me olhas de madeira e tinta, palma e cordeiro. [...] Renuncio ao Martirológio, suas virgens, suas lendas, seu sangue. Renuncio à mentira, às suas pompas e às suas obras. Te renuncio, Deus. És o doze, completaste a dúzia no salão do conselho. [...] Pequei diante de Ti, de frente, responsável. Não busquei cantos de muro, errei em campo aberto. Eras grande, tua grandeza me vestia. Criador, criatura. Gostei de conversar contigo sobre o cordeiro roubado, o desconcerto do mundo, meu desejo de escrever. Gostava que me visses de barro, barro nobre, que se despedaça, não se esfarinha. Ficaste com as Damas, hem? Quem com porcos se mistura, farelos come. Mais vale só, que mal acompanhada. Não Te nego, rompo. [...] «Rompi com Deus e não são ateu.» Ateu, cananeu, macabeu. Viu que pisava sol no chão. O sol lhe subia dos pés. «Catarina, Catarina, o mundo sempre foi aberto. Catarina, tu estavas debaixo de sete chaves.» (59-60)

Para além da renúncia a Deus e a sua corte de Mártires — o que, aos olhos de Madre Tereza não passa de um benefício, uma vez que mais vale uma forte contestação que uma indiferente prática da religião³ — Catarina também investe contra a Gramática. E os seus solilóquios são prova disso, como pouco a pouco o leitor vai constatando. E é bom de se ver

³ Assegura Madre Tereza exatamente o seguinte: «*Teu rompimento foi agravo, Catarina. Agravo, ira e desaforo também são frutos de crença e amor. Quem disse que a fé é marasmo? Pensas que é fácil o ato de fé, mecânico dobrar de joelhos? Dizer — responsável e consciente — eu creio é laborioso parto, com o*

também que é o estado de suspensão e de isolamento dado pelo hospício que, contraditoriamente, lhe permite tal desaprisionamento, que passa também pelo ritual do corte do cabelo, cena forte e contundente.

Do hospício, Catarina se desloca para o trabalho num consultório de dentista (o Henrique com quem se casará) e para uma pensão familiar onde, entretanto, o preconceito a alcança.

Ter um quarto nessa casa é possuir um *fi-lhote de endereço* (97), o que é já um oásis para a batalha da identidade sempre adiada. Mas atropela-lhe o caminho a informação da sua origem:

Teria alguém semeado pólvora no rasto de Arabela? O caminho de fogo que acelera a corrida. — «Sabem de onde veio? Sabem, sabem?» Uma faísca e chovem pipocas e amendoim, pó de alvaiade e nariz postiço. Os nazistas puseram estrela amarela nos judeus... «E nós — tu e eu e todos que acamparam à sombra do sino e do João-de-Deus — que estigma nos pregaram? Onde? No peito, na testa, numa orelha, num tempo, na vida inteira?» Levantou-se, escancarou a janela, debruçou-se sobre o escuro da guerra. Janelas só se abrem da treva para as trevas, é a lei. E a lei? Quem faz as leis? Marildas, Hortências, Fulasas de

==

mesmo ranger de dentes, as mesmas contrações. O orgulhoso da inteligência tem de arrancar das entranhas, a ferro, o seu ato de fé. Prefiro a blasfêmia quente, atirada ao céu com paixão, ao credo displicente, rezado em cantilena. Antes ganhar o inferno responsável condenado — responsável acentuado — a ser guindado aos céus, santo inócuo, um paspalhão.» (116).

Tal? E antes da trindade? E da trindade das trindades? Quem terá coragem de arregaçar os beijos dos legisladores e meter-lhes goela abaixo as suas leis? E uma voz acudia, por cima do rumor do pátio das mulheres. — «Catarina, costumam dizer que o inferno é aqui. Além deste muro é que habitam os demônios.» Quem convocou estes demônios e lhes disse: «Ide, pregai aos povos que este desgraçado veio do hospício»? De mais longe, de entre cigarras e cheiro de malva, a voz de Madre Tereza lhe cantava: «Tens espada, vais ou não lutar, Catarina?»

Metade da lua subia além, o chafariz viveu, o círculo de pedra, gentes que andam. «Gosto deste chafariz e do largo com sua data de independência. Não fujo. Não sei se minha espada traspassa demônios. Veremos.» (100)

Não é à toa que a alcunha que Catarina recebe, desde pequena, de Madre Tereza, é «*espadachim*»: ganhara o nome porque, «*onde descubro preconceito desembainho logo a espada*» (101). Todavia, o preconceito que ainda vai persistir em acutilá-la mais tarde propicia, neste momento, o conhecimento da revolucionária Margarida. Criatura «*mistura de jambo e tamarindo*» (107), a pensionista que se dispõe a substituir, no seu quarto, a vaga deixada por Marilda, a colega detratora, Margarida se torna sua interlocutora constante. Ela coopera no fortalecimento de Catarina, de maneira que quando esta é discriminada no curso de puericultura que frequenta (onde aprende a lidar com o parto e se torna parteira — aliás, de si

mesma), ela está mais que apta a enfrentar tais dissabores e injustiças.

Vitoriosa, esse «*tão pequeno bicho da terra*» (incorporação, que faz para si, do verso dos *Lusíadas*) (131), Catarina se julga agora pronta a escrever seus romances. Mas não há meio de os personagens lhe acudirem: «*Se queres mesmo escrever, renuncia às fraldas e enverga trajes de adulto. Camisa de onze varas, se tens coragem e ambição*» – eis a invectiva que Madre Tereza lhe destina (128), e que surte todo o efeito.

Depois do casamento, muda-se o casal para o Rio de Janeiro e, numa feira, Catarina reconhece a voz da mãe de Daniel, por quem sabe que o filho havia deixado o mosteiro há três anos, vivendo atualmente ali, com ela. Dona Laura também acaba por confessar-lhe uma omissão irresponsável e proposital: jamais dera o recado que Catarina enviara ao filho na véspera da entrada dele ao mosteiro, e jamais lhe dera, a ela, a mensagem que Daniel lhe mandara na altura – fato que cavara para sempre o mal-entendido absoluto e irremediável entre os amantes.

Pondo «*uma brida na voz para não gritar*» (141), tamanho o seu desespero, Catarina, a partir de então, há de sentir intensificar-se, dentro de si, a sensação de bigamia, a de viver ao mesmo tempo com um fantasma e um vivo, que a persegue desatinadamente, tornando imperioso rever Daniel e dissipar de uma vez por todas a

insuportável dubiedade que jamais a abandonara há 12 anos, desde que se separaram.

As voltas em torno do Ministério em que ele trabalha, essa «*grande pirâmide*», essa «*montanha de sete patamares*», a que ela não se decide aceder, constituem uma espécie de tentação do deserto, com toda a sua carga de culpa, de abstinência, de ansiedade e de mistério. Mas a necessidade de *se reaver* a si mesma é afinal mais forte, e Catarina procura Daniel.

Todavia, é agora a metáfora de Pompéia, a visão da cidade soterrada, que comanda o encontro e articula o seu olhar sobre o ex-noviço, convertido então, diante desta arqueóloga, em «*incógnita*», em «*Guardião de Daniel*», em «*Guardião da caverna do Daniel latente*», em «*estranho*», em «*esfinge*», em «*burocrata de Daniel*», em «*Noé*», e, finalmente, em *substantivo abstrato* – e a ela numa *Beatriz* equivocada, que guarda o velho sestro dos ressuscitadores: «*o de dar ordem de vida, sem indagar do morto se lhe convém viver*» (162).

Movida por essa teimosia em confrontá-lo «*fora do nosso círculo de giz*» (170), Catarina lhe escreve cartas febris, armando-lhe sedução, levado que acaba por fermentar-lhe a própria alma: «*curvada sobre a folha virgem, entrega-se ao manejo de novos instrumentos: gazua, truque, premeditação*» (163). São quatro as longas cartas a Daniel que, afinal, só comprovam à Catarina a injustiça de se libertar transferindo

de pulso as algemas. Entretanto, só agora, livre, ela retorna a Henrique para sempre.

Augusta é concebida, portanto, sob este signo – o de regresso de Catarina a si mesma depois de ter dado a volta à terra, depois de findo o giro sobre si mesma. Catarina traz, agora, «*a face da lua, aquela virgem de visão*» (180).

E nessa noite de agora, enquanto vela pela filha doente, é a si mesma que sustém em vigília, reatando os fiapos das suas muitas vidas para se tecer de vez, pessoa rediviva, apta, pois, a passar para Augusta, como num facho de vida, a sua experiência sobre a realidade: o seu «*inventário*». Afinal,

quantas vezes se nasce, quantas se morre no decorrer de uma vida? E a identidade, quantas se possui? A mesma paixão, quantas faces? A verdade, quantas verdades? Um homem, quantos caminhos? [...] A vida é uma. Quantos milhões tem a unidade? (171)

A discussão acerca da unidade é outro dos motivos obsediantes de *O círculo*. Catarina tem de morrer para Catarina nascer. Daniel é, como se viu, vários, a começar pelo fato de ser noviço e amado – «*Daniel, tu és dois*» (10).

Dois são, de início, os seus amores paralelos: Maurício e Daniel – «*Não sem conflito, reconheci o clandestino aninhado em meu coração. Daniel e Maurício, tu e ele, duas personagens do nono mandamento*» (19), substituídos mais tarde por Henrique e Daniel. Mas «*toda cria-*

tura é una, mesmo que a habitem simultâneos homem e monge» (115).

Da mesma forma, a condição de órfã é regida pelo símbolo do «*anfíbio*» que as meninas do convento exibem no próprio uniforme: xadrez cor de terra, saia azul do mar, sendo Catarina uma menina «*que vive nas águas e no chão*» (15). Mais tarde, enquanto não se decide a procurar Daniel, Catarina se torna inquieta. Percorre o apartamento: saindo

de um cômodo entrava em outro, perseguida pela sensação de ser duas e ter dois mundos simultâneos. «Preciso quebrar o encanto. Vou perdendo a unidade. [...] Eis que habito, habitamos juntos, esta casa. [...] Além da porta, se desdobra a cidade, também aí vemos e partilhamos ruas e transportes, lutas e cotidiano. Mundo extramuros. O mundo meu só, o de dentro, também ele possui recintos e exteriores, ruas e árvores, cores, cheiros, intrigas, população. Em certas horas, este mundo usurpa a realidade do palpável. (146)

Também ela é, pois, uma «*liga de mulher e fantasma*» (160). E a dubiedade desemboca, por fim, nesta metáfora derradeira:

A natureza tem mistérios. Rio Negro e Amazonas. Encontram-se, buscam o Oceano. Quilômetros e quilômetros marcham no mesmo leito, sem que as águas se misturem. Porquê? Que lâmina invisível lhes serve de separação? (178)

6.

Ora, é também sob o signo da ambigüidade que Alina Paim trabalha aqui a sua linguagem. Argumentará o leitor que este é o privilégio da literatura. Mas quero indicar, com isso (para além da natureza multívoca própria do ato artístico), um recurso estilístico deveras fecundo e que exercita uma súbita indecisão entre as palavras, ampliando o arco-íris semântico. Apontei, de início, a flexão metafórica praticada por Alina. Indico, rapidamente, agora, outras variedades.

Tomo a esmo um núcleo para exemplificar, o da entrevista de Catarina com o Diretor do Hospício.

No momento que antecede tal encontro, é a imagem da água que perpassa toda a sua aflição. De início, contida nos «*peixes*» indiscerníveis que habitam o lago refletor do chumbo do céu; em seguida, na limpidez necessária para o discernimento que o Diretor deverá ter sobre o seu caso, «*peixes*» que ele tem de distinguir. Quanto a ela, quer «*lucidez*» para se expressar, porque seu contrário é insegurança, sombra com «*umidade* de avencas cujas raízes são forte cipó» (14).

Alina desenha assim, uma rede semântica que passa, de um para outro nível, o significado de *peixes*, *águas límpidas*, *lucidez*, *umidade*, *avenca* – findando no *cipó* que, por fim, tudo amarra num feixe.

O mesmo ocorre quando, ainda se preparando para a entrevista, Catarina cogita que ir ver o Diretor é levar sua «*cesta de flores*», flores que

têm espinhos se considerada a desfeita do sábado que, na verdade, é vingança da vida toda:

Quem olha a cesta vê as flores, sem se deter na terra onde cresceram, na mão que as plantou, se a água de suas raízes veio da chuva ou das entranhas de um poço. Talvez o Diretor se preocupe em distinguir se são da espécie com espinhos. De relance, vai indagar: «Por que fizeste no sábado o que fizeste?» E sábado é nome que cobre anos e anos, vinte. (24-25)

Quando, por fim, Catarina se adentra no gabinete, o constrangimento fá-la se sentir de tal forma acuada, que os gestos do Diretor criam-lhe a ilusão de

[...] espetar borboletas. De pé, ignorada, concentrou-se com desespero no gesto dele. Outra borboleta, outra, mais outra. Ergueu o rosto.
— Sente-se, Catarina, vamos ter de pensar.
Sentou-se na poltrona de couro, enterrou-se no vão, o tronco dobrado, sensação de estar minguando. [...] Não está doida, verificou meticulosamente? O quilômetro do termo pedia um infalível. E o Diretor choca meus nervos, assina enquanto as mulheres zumbem na árvore, a janela esgazeada, o céu de carneirinhos alimentando o negro dos cabelos dele. (52-53)

Aqui, a temperatura da ansiedade imprime, além da impressão funesta subtraída ao ato rotineiro de assinar papéis (o espetar borboletas), uma sensação de perda da perspectiva, de achatamento de superfícies (a cabeça do Diretor contra as nuvens distantes e vislum-

bradas pela janela aberta), o burburinho da loucura da ala das mulheres que sobe pela árvore, como insetos, misturando planos visuais e auditivos. Isso por que a terrível pergunta acerca da sua lucidez, lhe aguça ainda mais e mais a sensibilidade febril.

Num outro momento, ainda no hospício, Catarina e Arabela vêm passar, nu, transportado num caixão de tábuas ralas, um homem morto. Imediatamente a memória de Catarina traz à tona outras duas mortes acompanhadas por ela no Orfanato, o caixão, as alças de prata, quatro chamas – e por aí vai ela devaneando. Mas, de repente, desperta com a voz de Arabela, que imprevisivelmente canta o hino da árvore. Catarina se alegra, mas Lucrecia, a enfermeira, encara-a com raiva: «*Como lhe dizer que um morto acaba de sacudir Arabela, de empurrá-la novamente para o seio dos vivos? Como lhe dizer que aquele hino da árvore vestia um nu?*» (70)

Catarina se dá conta, depois de conhecer a verdade sobre a loucura da amiga, de que apenas uma das lágrimas de Arabela teria sido suficiente para cobrir o morto, mas que Arabela, ainda assim, lhe dera «*mortalha e flores*». Lucrecia é que a havia pilhado «*roubando o ramo nos versos do hino*» (76) Afinal, a árvore do hino fora deveras o «*primeiro teto*» que ajuntara, sob a sua égide, ambas as amigas (84).

Neste caso comentado, a metáfora da árvore se encontra em expansão, atingindo irradiações

que sustentam a narrativa por grande espaço de tempo – observe o leitor que a extensão das citações ocupa quase quinze páginas.

Um trecho magnífico de *O círculo* é a síntese das alucinações iniciais de Arabela. Não sabemos ainda neste momento que ela fora violentada pelo Coronel, na fazenda de quem lecionava, e que está grávida. Nada sabemos acerca da situação da sua família: Arabela sem pai, arrimo da mãe (a mesma senhora que detém a tese sobre a «escada», lembra-se o leitor?), que é absolutamente crédula e confiante nas boas intenções do patriarca. Ignoramos também que era ele, com sua charrete, que vinha buscar e levar Arabela para as aulas. Até este ponto do romance, conhecemos apenas a visão que Catarina, no catre contíguo ao da professorinha, tem das crises dela:

Acaso dormiu a professora, depois de cobrir a manhã de ordens e contra-ordens: «Direita, volver! Sentido! Marcha! Um, dois, um, dois!» «Cavalinho, cavalo! Cavalinho, Cavalo!» A porta meio aberta, nem pensava, contando os cavalos da professora pastarem os minutos, multiplicados, tantos, tantos, tantos, que levantavam poeira até o céu. Com o prato de estanho sobre os joelhos, comeu junto com os cavalos. As derradeiras colheradas engoliu sozinha. Os cavalos meteram-se pelo silêncio, a professora desaparecendo com eles. Quem a devorou? Cavalinho ou cavalo? (40)

Os cavalos, peça importante no desenvolvimento do enigma de Arabela, ocupam, com seu

tropel, sua desordenação, sua multiplicação, a maioria da cena, pastando os minutos, levantando poeira — desvantagem de perspectiva e de tropeços para quem come a seus pés e é abandonada por eles, que somem levando a professorinha — devorada por qual deles?

Um derradeiro exemplo é o que comento a seguir e que elucida mais nitidamente a duvidade semântica a que acima referi.

Toda a cena de conhecimento do erro cometido pela mãe de Daniel, quase ao final do romance, se desenrola por meio de um contraponto: o movimento dos pombos. Na verdade, a ação psicológica e subliminar, entranhada nas personagens que não a expressam e que não a permitem transparecer, é deslocada para os pombos, até o ponto em que ambos os conteúdos de ambas as cenas paralelas começam a se tocar. Apenas por meio do desempenho de tais aves o leitor pode conhecer o que se passa no imo das duas mulheres no princípio da cena.

Para poderem conversar, assim que por acaso se encontram na feira, Catarina se senta, com Dona Laura (mãe de Daniel, lembra-se o leitor?), no banco de uma pracinha retirada, diante da estátua de um músico. Quando ali chegam, «*os pombos comiam, esbarrando uns nos outros, os grãos de milho semeados nos degraus do monumento*».

Quando Dona Laura refere a casa que governa para o filho, ali no Rio de Janeiro, «*o ônibus em*

disparada fez voarem os pombos. Os grãos nos degraus eram ouro desdenhado.» Dona Laura se espanta de Catarina ignorar que Daniel vive ali — e os pombos voltam, disputando «*o tesouro quase em violência, os corpos unidos, asas em confusão. Homens parados contemplavam os pombos como se olhassem a si mesmos.*»

A conversa caminha e já Catarina fica a saber que Daniel deixara o mosteiro. «*Um sorriso tímido lhe alargou os lábios, seus olhos miravam os pombos, que se afastavam dos degraus desertos.*» À medida que Dona Laura vai revelando mais e mais detalhes a respeito do filho, Catarina sente «*impulso de lacrar os ouvidos com as duas mãos. A vista caiu no derradeiro pombo a catar com o bico o milho desaparecido. Teve ímpeto de arrancar do saco uma tangerina, acertar-lhe a nuca num baque assassino.*»

Quando, então, a confissão começa, Catarina vai seguindo *em frente o «pouso de novos pombos, toque no chão, procura, retomar de vôo»*. À medida em que a revelação vai progredindo, «*os olhos da outra queriam conter o vôo dos pombos, arriados no chão, uma grade de rede em tocaia de pesca*».

Finalmente, Dona Laura pousa «*suave as tangerinas no colo. Não tão de leve que não criasse um vôo. O bater de asas sobre as suas cabeças, aproximou uma da outra, até os cabelos se roçarem.*» (139-141)

7.

Espero ter atizado suficientemente o leitor para que se debruce com prazer sobre este livro genial. Como se verifica, não poupei citações a fim de situá-lo na temperatura lingüística e emocional desta precisa Alina Paim, para compartilharmos a sensação de alegria e gozo por esta narrativa excepcional.

Para além da labiríntica exploração do tempo, com seus saltitares incessantes e inopinados; para além dos jogos semânticos criados para narrar esta história; para além das curiosas contaminações entre significados – eu queria ainda ter podido discorrer sobre o emprego tão fecundo de outras significativas ocorrências. Sobre o brilho da metonímia⁴ das metáforas⁵, de toda a sorte de impropriedades⁶ e de tantas outras cintilações.

—

⁴ Enumero ao léu alguns exemplos: «*caminha um cheiro de café, vem demolindo portas no corredor. Chegou.*» (37); «*ela abriu o canto com todo o peito, um sangue se esvai de sua voz a dar profecia à letra inocente*» (34); «*O homem falava, caiu palavra sua em cada jarra vazia*» (29); «*achei nos olhos dela um parado*» (73).

⁵ Também aqui alguns exemplos: «*me enrolei neste “começo”, escondi-me no tenro e quente dos sons, um poldrinho no capim alto*» (36); «*me deram a chave falsa... e aproveito o fim da noite para me tornar serralheiro*» (11); «*quis escrever, mas as palavras meterem-se todas pelo chão adentro, como pessoas em abrigos contra bombardeio*» (27); «*Talvez fizesse confissão, assim como quem desdobra uma toalha inacabada, mostrando de um só tempo o trecho já bordado, o debuxo ainda em negro*» (22); «*Fora, o tamarineiro se desenhava, ganhando traços dele mesmo, os vagos entre os ramos, o galho mutilado, saía do negror do obstáculo que a noite lhe impusera*» (94); «*De cabeça baixa, a freira mirava o chão, onde talvez seus olhos enxergassem um fervilhar de serpentes, as suas serpentes*» (117); «*De surpresa, me senti atirada longe, como se devem sentir as balas, sem aviso do disparo*» (123).

⁶ Alguns exemplos: «*o bonde fixou o rosto no regresso*» (56); «*O desejo desta ciência tem botas pesadas que esmagam a ver-*

A passagem por diferentes focos da Bíblia, a descoberta de Catarina de que jamais supusera a existência de um Pai, mas obsessivamente apenas da Mãe que a abandonou («*Venho de um mundo de amazonas, de meia humanidade*» (107)), a constelação de originais aforismos – tudo é indício para desdobradas interpretações outras, que ampliam ainda mais as inesgotáveis dimensões desta obra. Ao mesmo tempo, chama a atenção toda a tessitura metalingüística que a alimenta. Dela, recorto tão-só um único aspecto para meu encerramento provisório.

Quando Catarina entrega o seu primeiro escrito a Madre Tereza, ela o aprova certa de que se trata, de fato, de um romance, visto que «*amou e odiou com tua gente*». Mas pede-lhe que desconfie de sua opinião, já que a freira vive no claustro, distante de tudo. Solicita-lhe que procure alguém «*dentro do mundo e do século*»; que busque alguém que «*tenha lido o que se escreveu nos últimos vinte e cinco anos.*» E conclui: «*Cada terra e cada século tem seus trajes. Com o romance acontece o mesmo. Compreenda, criatura, não sei se estás dentro de nossa terra e de nosso tempo.*» (132).

—

dade» (12); «*a devoção de todos os dias prender a gaiola no sol da varanda, e agora pendura ao sol um vazio*» (46-47); «*A pergunta lhe riscou a alma de locomotiva, arrastando o palacete, colunas brancas, a mesa com as dozes cadeiras de alto espaldar, o arquivo de aço cinzento, quatro gavetas de miséria. Colunas se esboroando, papéis em redemoinho de poeira e vento. Vitória esmagada no mármore da sua escada*» (105).

A precoce romancista que tenho tratado aqui não estava dentro do seu tempo. Alina Paim teria de esperar pelo nosso – para ser compar-tilhada como deve. Pelo menos é o que aguardo ardorosamente que se cumpra doravante.

Bibliografia

Martins, W. (2005, 23 de julho). A marcha do tempo. *O Globo*;

Paim, A. (1965). *O círculo*. Lidoador. Rio de Janeiro.