



**Brunno Abrahão Soares dos Santos**

***Intercapedine trasparente: a espacialidade  
em Assombrações, de Domenico Starnone***

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Karl Erik Schøllhammer  
Coorientadora: Profa. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro, abril de 2024



**Brunno Abrahão Soares dos Santos**

***Intercapedine transparente: a espacialidade  
em Assombrações, de Domenico Starnone***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Karl Erik Schøllhammer**

Presidente  
Departamento de Letras — PUC-Rio

**Profa. Rosana Kohl Bines**

Coorientadora  
Departamento de Letras — PUC-Rio

**Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho**

Departamento de Letras — PUC-Rio

**Prof. Maurício Santana Dias**

USP

Rio de Janeiro, 19 de abril de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e dos orientadores.

### **Brunno Abrahão Soares dos Santos**

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1993. É formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense, com graduação sanduíche pela Portland State University, e em estudos narrativos pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

#### Ficha Catalográfica

Santos, Brunno Abrahão Soares dos

Intercapedine transparente : a espacialidade em Assombrações, de Domenico Starnone / Brunno Abrahão Soares dos Santos ; orientador: Karl Erik Schøllhammer ; coorientadora: Rosana Kohl Bines. – 2024.

107 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Espaço. 3. Narrativa. 4. Memória. 5. Scherzetto. 6. Domenico Starnone. I. Schøllhammer, Karl Erik. II. Bines, Rosana Kohl. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

Para o meu avô.

## **Agradecimentos**

Aos meus orientadores:

Ao Karl Erik Schøllhammer, por me ajudar a me encontrar como pesquisador, por seu companheirismo e pelo encaminhamento atento e seguro deste estudo;

À Rosana Kohl Bines, por sua generosidade ao me acolher, e por enriquecer e apoiar esta pesquisa em todas as suas etapas.

Aos membros da banca, por aceitarem o convite, pela leitura e oportunidade de debater este trabalho:

Ao Maurício Santana Dias, pela impecável tradução da obra de Starnone para o português, por onde primeiro li e reli os seus livros;

Ao Alexandre Montauray, por ter contribuído para o desenvolvimento deste estudo em sua etapa inicial, onde redirecionei pontos-chave da pesquisa.

Ao Marcelo Santana e à Paloma Roriz, pelo acompanhamento na qualificação.

Aos Professores do Programa que me receberam em suas aulas e participaram de algum modo do processo da pesquisa, em especial à Patrícia Lavelle, com quem tive a oportunidade de realizar o meu estágio docente e a quem sou grato por me guiar na leitura de Walter Benjamin; e à Ana Kiffer, pelas trocas, conversas e referências trazidas que reverberaram na escrita desta dissertação.

Aos funcionários do Departamento de Letras, em especial ao Rodrigo Santana.

À CAPES, ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos para a realização deste trabalho.

Agradeço aos amigos e companheiros de Mestrado, especialmente à Clara Pereira, Gabriel Martins, Nathália Rinaldi, Victor Squella, Wallace Ramos e Manuela Tebet; e também àqueles de fora do Programa, especialmente ao Eduardo Max, Tiago Tasca, Dani Pereira, Fábio Marinho, Leticia Lyra; estendendo ainda o meu agradecimento aos Professores e colegas de graduação da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFF, e à turma de Estudos de Literatura, da graduação em Letras da PUC Rio, onde dei as minhas primeiras aulas.

Agradeço sobretudo à Bianca Koether, minha companheira, por todo o seu amor;

À minha querida mãe, por tudo; ao meu pai, à minha irmã e às minhas madrinhas.

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

## Resumo

Santos, Brunno Abrahão Soares dos; Schøllhammer, Karl Erik; Bines, Rosana Kohl. ***Intercapedine trasparente: a espacialidade em Assombrações, de Domenico Starnone***. Rio de Janeiro, 2024, 107p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O romance *Assombrações*, do autor italiano Domenico Starnone, é atravessado pelo impacto que os espaços que habitamos têm em nossas vidas. Seu narrador, ao retornar à cidade natal, se choca com os lugares do seu passado e com quem foi ou poderia ter se tornado neles; se perde e se acha um pouco em cada tempo revisitado, principalmente ao refletir quem agora é. Partindo do sentimento conflituoso de pertencimento a um determinado espaço, e passando pela compreensão da formação das imagens a partir das lembranças, a dissertação procura investigar os procedimentos literários utilizados na construção de uma espacialidade atravessada pelos fantasmas da memória, sobretudo com a proposta de uma narrativa mantida numa espécie de zona suspensa no espaço-tempo, intermediária entre a casa do passado e a do presente.

## Palavras-chave

Espaço; lugar; narrativa; memória; imagem; *Scherzetto*; Domenico Starnone.

## Abstract

Santos, Brunno Abrahão Soares dos; Schøllhammer, Karl Erik; Bines, Rosana Kohl. *Intercapedine trasparente: spatiality in Scherzetto, by Domenico Starnone*. Rio de Janeiro, 2024, 107p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The novel *Scherzetto*, by the Italian writer Domenico Starnone, is permeated by the impact that the spaces we inhabit have on our lives. Its narrator, upon returning to his hometown, faces the places of his past and who he was or could have become while was there; he loses and finds himself each revisited time, especially when reflecting on who he has now turned into. Starting from the conflicting feeling of belonging to a certain space, and going through the understanding of the formation of images from memories, this dissertation seeks to investigate the literary procedures used in the construction of a spatiality crossed by the ghosts of the past, especially with the proposal of a narrative maintained in a kind of suspended zone in space and time, located between the house from decades ago and the one existing now.

## Keywords

Space; place; narrative; memory; image; *Scherzetto*; Domenico Starnone.

## Sumário

1. Introdução	10
1.1. Os capítulos	14
2. A armadilha	17
2.1. Um rio entre ruínas	18
2.2. A habitação	28
2.3. <i>Intercapedine trasparente</i> : as imagens da casa	36
3. Os fantasmas	47
3.1. A casa como tela	48
3.2. Os fantasmas e os outros	58
3.3. O narrador fantasma	69
4. Os limites do jogo	77
4.1. Brincadeirairinha	78
4.2. A ausência	85
4.3. Uma imagem assombrosa	92
5. Considerações finais	101
6. Referências bibliográficas	103

*Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso.*

Gaston Bachelard

# 1

## Introdução

A compreensão de uma cidade, uma rua, casa ou apartamento, ou mesmo de um cômodo, é determinada e modificada por aquilo que sabemos da sua história. O que vemos é sobreposto pelas lembranças, nossas ou herdadas; experimentamos o espaço em grande parte através do que acessamos a seu respeito. Um lugar, portanto, é feito daquilo o que dele se pode narrar. É isso o que verdadeiramente constrói uma casa, por exemplo, que promove a definição da sua forma mais do que qualquer alvenaria, e a coloca de pé e mantém sua estrutura mais firme do que qualquer pilar ou viga. Como pontuou Marguerite Duras, “é preciso que o tempo passe em torno [da casa], pessoas, histórias, ‘reviravoltas’”<sup>1</sup>. Bachelard vai na mesma direção ao sugerir que as fronteiras da casa são inteiramente diluídas por aqueles que a habitam<sup>2</sup>, sendo o transbordamento do espaço físico o modo que se deve habitar a fim de experienciar os afetos que recaem sobre o lar. Essa relação indivíduo-espaço, porém, pode ser alterada sobretudo a partir da noção contraditória de pertencimento. É o que ocorre em *Scherzetto*<sup>3</sup> (Einaudi, 2016)<sup>4</sup>, do autor italiano Domenico Starnone, livro que escolho para ser o recorte da minha investigação em torno da construção do espaço na narrativa.

No percurso inicial do projeto, entendi que minha escolha em pesquisar a obra de Starnone nascia do meu interesse naquilo que acontece quando estamos presentes em corpo num determinado espaço que nos afeta de algum modo; mas, na verdade, me atentei que o que me interessava eram as escolhas que ocorrem ao narrar essa experiência, que quase sempre é atravessada pela criação ou enfrentamento de fantasmas do passado que nos assombram. A minha pesquisa,

---

<sup>1</sup> DURAS, Marguerite. *Escrever*. Belo Horizonte: Relicário, 2021, p. 53.

<sup>2</sup> BACHELARD, G. *A poética do espaço*. In: *Os pensadores: Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 199.

<sup>3</sup> Diminutivo de “scherzo”, que significa jogo, divertimento, brincadeira.

<sup>4</sup> Vou adotar, a partir daqui, o título publicado no Brasil, *Assombrações* (Todavia, 2018), edição traduzida por Maurício Santana Dias.

então muito centrada na questão do espaço em si, se tornou um estudo narrativo da obra de Starnone, com o foco na construção da sua espacialidade.

A investigação em torno do *lugar* na narrativa, que trabalho desde a minha graduação em Arquitetura e Urbanismo, se tornou, mais do que um interesse de pesquisa, uma forma de compreender como a literatura se encontra com o mundo no qual vivemos; uma escavação para além da percepção, uma leitura de um espaço que abriga, mas que também molda o indivíduo. Meu objetivo certamente parte desse ponto, primeiro apresentando a espacialidade como caminho narrativo de uma obra e, depois, como entrada possível para se chegar no entendimento da sensação de pertencer a um determinado lugar. Um sentimento controverso que, em *Assombrações*, se desdobra em uma aversão às nossas versões pessoais passadas, sem que haja um limite bem definido entre o *eu* anterior e o presente, muitas vezes pela sobreposição do mesmo espaço habitado, revisitado ou rememorado.

No romance, o narrador, Daniele Mallarico, um ilustrador de setenta e cinco anos, convalescente devido a uma cirurgia recente, se vê obrigado a retornar à sua cidade natal e à casa da infância, um apartamento em Nápoles onde agora vive a família de sua filha, para tomar conta do neto, Mario, de apenas quatro anos. Esses dois nomes, aliás, Daniele e Mario, serão muito citados durante toda a dissertação. Avô e neto, aos poucos, se aproximarão um do outro conforme a escrita progredir, confundindo-se ao fim, assim espero.

Toda a extensão narrativa cobre apenas alguns dias, sendo dois com o narrador na presença de sua filha e seu genro, e outros dois na companhia somente do neto, aos seus cuidados, auxiliado pelas breves visitas da diarista e enquanto avança no trabalho de ilustração de uma nova edição de um conto de Henry James, *The Jolly Corner* — onde inclusive há o mesmo movimento de retorno à terra natal, promovendo a diluição da distância entre indivíduo e sua casa do passado. No apêndice de *Assombrações*, porém, uma espécie de recorte do diário do narrador, a cobertura dos eventos se expande, partindo do dia em que ocorre a cirurgia, mais de dois meses antes da ida à Nápoles; mas as entradas anteriores ao retorno são breves, enquanto as escritas no espaço do apartamento, longas. Ou

seja, na maior parte do romance, o narrador cuida de seu neto, os dois sozinhos no lugar de suas infâncias.

Apesar de frequentemente apontado como parte de uma “trilogia sentimental”, formada também por *Lacci*<sup>5</sup> e *Confidenza*<sup>6</sup> — defendida sobretudo entre as editoras que publicam o autor, ao que tudo indica, por um fator mercadológico —, o livro faz parte de um grupo maior de obras de Starnone que centraliza a narrativa em torno do espaço doméstico e das relações familiares, inaugurado com maior expressão por *Via Gemito*<sup>7</sup>, romance autoficcional, e seguido por *Autobiografia erotica di Aristide Gambía*<sup>8</sup>, anteriores a *Lacci*, *Scherzetto* e *Confidenza*.<sup>9</sup>

Embora os livros de Starnone sejam difundidos e relevantes no cenário literário contemporâneo, a sua obra ainda é muito pouco estudada no âmbito acadêmico. São escassos os textos que desenvolvem um pensamento a respeito da sua narrativa. Essa pesquisa, talvez a primeira dissertação amplamente catalogada a se debruçar sobre *Assombrações*, se propõe tanto a contribuir para uma maior incursão crítica na obra do autor, como servir de recorte para o estudo do espaço ficcional.

Em um contexto geral, o estudo do espaço<sup>10</sup> suscita que, junto a ele, seja estudado também o tempo, os dois indissociáveis num “todo compreensivo e concreto”<sup>11</sup>, como escreveu Bakhtin ao propor o conceito de *cronotopo* aplicado à crítica literária, mas considerando o tempo como o seu princípio condutor<sup>12</sup>. Não

---

<sup>5</sup> STARNONE, D. *Lacci*. Torino: Einaudi, 2014.

<sup>6</sup> Id. *Confidenza*. Torino: Einaudi, 2019.

<sup>7</sup> Id. *Via Gemito*. Torino: Einaudi, 2000.

<sup>8</sup> Id. *Autobiografia erotica di Aristide Gambía*. Torino: Einaudi, 2011.

<sup>9</sup> Para *Lacci* e *Confidenza*, que assim como *Scherzetto* (*Assombrações*) foram publicados no Brasil, adotarei, a partir daqui, os seus títulos em português sempre que forem mencionados: *Laços* e *Segredos*, respectivamente.

<sup>10</sup> Em um importante esforço para contribuir com o estudo do espaço na literatura, Luis Alberto Brandão faz, na abertura do primeiro capítulo de seu livro *Teorias do espaço literário*, um preâmbulo para apresentar os conceitos e pensadores que melhor despontaram nos estudos do pensamento do espaço nas diferentes frentes das humanidades, e que certamente me serviu como um guia inicial para algumas referências bibliográficas que, mais tarde, se tornaram importantes no curso da pesquisa.

<sup>11</sup> BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética — a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Unesp, 1998, p. 211.

<sup>12</sup> Id. *ibid.*, p. 212.

havendo como dissociar espaço do tempo, há de se escolher um lado de entrada. Ricoeur, em seu pequeno texto “O espaço habitado”, parte do volume *A memória, a história, o esquecimento*, e diferente de *Tempo e narrativa*, adota o lado do espaço, citando, para isso, Kant e sua *Estética transcendental*<sup>13</sup>. Porém, não me bastaria adotar um lado, mas adotar um olhar. A casa, lugar central nesta pesquisa, é vivida “em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos”, como escreveu Bachelard, afirmando em seguida que, nesse devaneio, “memória e imaginação não se deixam dissociar”, as duas constituindo “a comunhão da lembrança e da imagem” da habitação.<sup>14</sup> Na dinâmica sensível da memória, o espaço retém o tempo.<sup>15</sup>

Em *Assombrações*, o espaço é o condutor do tempo narrado, não um mero receptor de seus rastros e limitado a ser palco das ações. Ele é o propulsor de todos os movimentos que ocorrem, inclusive alterando a natureza dos afetos. Compreender o modo como isso acontece é um dos objetivos centrais da pesquisa, através de um mapeamento e análise dos recursos investidos na construção imagética do espaço ficcional.

Com isso, direcionei a intenção deste estudo ao encontro do procedimento narrativo central no romance de Starnone, que nos servirá de fio condutor e que de certo modo remonta a relação da inscrição da habitação na experiência de vida do indivíduo; uma maneira do texto simultaneamente habitar mais de um lugar, mais de um tempo, a partir de uma presença vacilante, perdida em si. Com a proposta de uma leitura permeada por uma relação real e virtual entre corpo e espaço, escavaremos nesse *lugar outro*, nessa *brecha transparente* fundada pelo narrador, a sua arqueologia afetiva, assombrada por fantasmas de suas vidas não vividas e, sobretudo, por quem ele agora se tornou.

---

<sup>13</sup> RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François (coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 157.

<sup>14</sup> BACHELARD, G. *A poética do espaço*. In: *Os pensadores: Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 200.

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p. 202.

## 1.1

### Os capítulos

Este trabalho está dividido em três capítulos, cada um com três seções. Abrindo a investigação, o primeiro deles aborda o recurso fundador da construção da espacialidade em *Assombrações*, o retorno do narrador ao espaço do apartamento onde viveu da infância até a sua partida, na juventude — e de onde parece jamais ter saído inteiramente —, permitindo o confronto constante da memória com o presente.

Em um primeiro momento, o foco será a cidade natal, com a ação do regresso gerando um efeito descortinador da origem que molda e constitui o narrador, então reprimida e ainda rejeitada. Depois, a nossa atenção recairá sobre o espaço da habitação, buscando compreender — ainda através do *retorno*, mas agora ao apartamento — a dinâmica de apresentação da memória de um lugar, reencontrado diferente daquele deixado para trás, mas ainda visto como o espaço da infelicidade passada, nos atentando à construção de familiaridade mediada pelas lembranças e também aos rastros, aqueles deixados pelo corpo na casa habitada, e os inscritos pela casa no corpo de seu habitante. Cercando a construção imagética da obra, chegaremos na fundação de uma *brecha transparente* na narrativa, procedimento central da construção espacial do romance — como antes mencionado, a ser explorado no curso da dissertação —, primeiro sugerido com o trabalho de ilustração do conto de Henry James, onde há a tentativa de produção de um desenho que atue entre a casa do passado e a do presente, e então onde o próprio narrador recai, ora projetando os seus *fantasmas* do passado, espectros gerados por variações alternativas de sua vida, ora percebendo o presente como outro tipo de imagem, estranha e à mercê das lembranças.

No segundo capítulo, de início tomaremos maior conhecimento destes fantasmas que, junto ao narrador, habitam o *entrelugar* fundado por ele, com o espaço concreto da casa sendo apresentado como o receptor de todas as projeções imaginárias e fantasmagóricas. Aqui, o paralelo com o conto de James, ilustrado

por Daniele, servirá de apoio justamente para investigar os espectros. Nele, o personagem central busca, em sua volta à casa, um fantasma de natureza distinta daqueles que Daniele Mallarico projeta no interior do apartamento de Nápoles. Colocaremos os dois textos, de Starnone e de James, lado a lado, elevando as suas afinidades e discordâncias na especulação de uma fantasmagoria imaginária ou fantástica. Encerrando esta parte, na última seção e a partir do diário apresentado ao fim de *Assombrações*, trataremos de especular a existência de um narrador-fantasma. Em todo o capítulo, o corpo, que desde o começo é levado a se chocar com os lugares do passado, se mantém no foco para se investigar os fantasmas que o refletem.

No terceiro e último capítulo, nos debruçaremos na principal cena do livro, consequência de uma brincadeira iniciada entre avô e neto, na intenção de costurar toda a discussão levantada até aqui. Analisaremos toda a sequência final do romance primeiro pela lógica do *jogo*; em seguida, investigaremos a noção do *vazio* descolado do espaço e alojado no interior do narrador, para então ser compreendido como uma *ausência*, de início associada ao seu pai, presença fundamental no passado da casa. Mas a cena também nos levará a abordar uma imagem assombrosa que se revela para Daniele, ilustrando o “rompimento” da *brecha* onde ele até aqui se encontrava e marcando o seu assentamento no presente, conduzido sobretudo pela *presença* agora do neto, Mario. O objetivo com isso é propor, na parte final da pesquisa, com a análise desta cena que se estende por cerca de trinta páginas e encaminha o livro ao seu encerramento, a desconstrução de alguns dos pilares que então sustentaram a espacialidade da narrativa.

Por fim, uma rápida observação em tom de justificativa: Bachelard sugere que casas e quartos — além de outros lugares carregados de afeto — podem ser lidos. “Se ‘lê um quarto’”, “se ‘lê uma casa’”, e assim o leitor é levado a trazer à leitura também os seus lugares de intimidade.<sup>16</sup> O devaneio da leitura desses cômodos serve de convite às lembranças, aos devaneios de quem os lê. Um pouco a partir disso, me reservei um curto espaço da dissertação, quase sempre ao abrir

---

<sup>16</sup> BACHELARD, G. A poética do espaço. In: Os pensadores: Bachelard. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 206.

os capítulos — mais precisamente o segundo e o terceiro —, onde refleti o espaço da minha casa; fui levado ao devaneio através do narrador de Starnone, convidado por ele e por sua relação com a habitação.

## 2

### A armadilha

No ensaio "Espaço e corporeidade", contido em *Caosmose*, Félix Guattari descreve uma experiência pessoal, uma caminhada pelas ruas de São Paulo, onde comenta ter tido sua atenção capturada por algo familiar, mas que primeiro não soube ao certo a origem. Quando se deu conta, compreendeu ter se interessado pela cena urbana que lhe remetia à sua primeira infância, sendo conduzido por um percurso natural de retorno inevitável aos seus primeiros anos de vida. Era o desaprumo das ruas que havia lhe despertado um outro lugar da memória, "algo da ordem perceptiva"<sup>17</sup>. Para nomear a experiência, Guattari utiliza um termo geométrico. "Havia, de fato, uma *homotetia* entre uma percepção muito antiga [...] e a percepção atual"<sup>18</sup>, ele escreve. A homotetia seria a transformação e reprodução de uma mesma figura em diferentes proporções. Através do seu ponto de vista, a cena observada na ponte em São Paulo despertou uma determinada sensação sentida quando criança, a lembrança de quando ele esteve, talvez, numa outra ponte e avistou uma imagem similar. A cidade o atingiu com a sua cena. "Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciadoras."<sup>19</sup>

O relato de Guattari sugere que as lembranças costumam ter um espaço como cenário, mas também que algumas parecem flutuar, desgarradas de sua origem, às vezes repousando distante da sua fonte e nos enganando. Ainda assim, elas guardam lugares. Resgatá-las, acredito, é um modo de visitar esses espaços do passado e de entender o que de nosso eles guardaram. Os lugares, por sua vez, também se modificam e se sobrepõem ao que um dia foram. São incontáveis as ruas sobre a mesma rua, inúmeras as cidades sobre a mesma cidade, embora só se possa ver o estado atual das coisas: é a limitação do visível frente ao imaginário.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> GUATTARI, F. *Caosmose*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 153.

<sup>18</sup> Id., *ibid.*, p. 153 (grifo nosso).

<sup>19</sup> Id., *ibid.*, p. 158.

<sup>20</sup> FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 12-14.

Mas esse estado atual nunca está livre do passado aos olhos de quem o conhece. Em *A morte*, Svevo escreve que “o passado é sempre novo; ele muda conforme a vida progride”, acrescentando ainda que “o presente conduz o passado como um maestro conduz uma orquestra”.<sup>21</sup> Quando deixamos um lugar e retornamos um tempo depois, ainda que ele tenha se modificado, é o que dele conhecemos que se manifesta novamente aos nossos olhos, agora mais carregados de tudo o que acumulamos desde a partida. O imaginário e a percepção se chocam; mas não estou certo quanto ao presente como condutor, como escreveu Svevo. Na presença do indivíduo junto ao lugar do seu passado, parece haver uma outra dinâmica, menos controlada e mais espontânea, de resgate das lembranças.

*Assombrações* começa no retorno de seu narrador, como uma volta ao seu lugar da infelicidade. Mas o retorno não somente estrutura o ato de narrar, dá também a ele a oportunidade de romper com a efemeridade crescente do tempo; é uma volta ao passado e um encontro com o presente. O retorno permite, de uma só vez, essa coabitação espaço-temporal. E mais importante ainda, a partida e o retorno segmentam o curso contínuo do tempo de um determinado *lugar* na experiência de um indivíduo. Em *Assombrações*, em vez de contínua, a experiência espaço-temporal da casa de Nápoles é rachada, permitindo que nessa *brecha* criada surja um entrelugar que Starnone vai explorar em sua narrativa, inserindo nele tudo o que não se restringe a um só tempo e não se acomoda pacificamente em nenhum outro lugar.

## 2.1

### Um rio entre ruínas

*Como quem, vindo de países distantes fora de si, chega finalmente aonde sempre esteve*

---

<sup>21</sup> SVEVO, I. Death. In: Short Sentimental Journey and Other Stories. Translation: de Zoete, B.; Morely, L. C.; Johnson, B. Berkeley: University of California Press, 1967, p. 302 apud ASSMANN, A. Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 7-8. (Tradução nossa.)

*e encontra tudo no seu lugar;  
o passado no passado, o presente no presente,  
assim chega o viajante à tardia idade  
em que se confundem ele e o caminho.  
Entra então pela primeira vez em sua casa  
e deita-se pela primeira vez em sua cama.  
Para trás ficaram portos, ilhas, lembranças,  
cidades, estações do ano.  
E come agora por fim um pão primeiro  
sem o sabor de palavras estrangeiras na boca.<sup>22</sup>*

Manuel António Pina<sup>23</sup>

Foi tardio, no caminhar desta pesquisa, o entendimento da importância do regresso em *Assombrações*. O que até então era tido como ponto de partida para o desenrolar do livro, foi aos poucos se revelando estruturante de toda a narrativa.<sup>24</sup> Retornar, embora se apresente como uma ação pontual e transitória, é também contínua; seu efeito perdura, às vezes sem jamais se dissipar totalmente da experiência de vida do indivíduo. Mas antes de entrar no livro a partir do retorno, me sinto provocado a pensar brevemente a própria existência e a noção do habitar no centro dos afetos que levam à saída e ao regresso.

Donatella di Cesare, em seu livro *Estrangeiros residentes* — e a partir da conhecida conferência de Heidegger de 1951<sup>25</sup> —, busca entender o caráter transitório da existência, sempre de passagem pelo espaço, como uma forma do *ser* se desgarrar da posse atrelada à terra e se relacionar de outro modo com o mundo, abrindo caminho para a reinvenção do que se entende como habitar<sup>26</sup>. À parte as migrações forçadas, feitas por aqueles que buscam refúgio, pode-se concluir que compreender a origem do indivíduo apenas como estágio inicial da sua existência transitória, sem a sua condenação ao lugar fundador, parece ser um

---

<sup>22</sup> PINA, M. A. O regresso. In: Como se desenha uma casa. Porto: Porto Editora, 2021, p. 13.

<sup>23</sup> Agradeço à Paloma Roriz por me apresentar a obra do Pina.

<sup>24</sup> Destaco aqui a importância de meu orientador, Karl Erik Schøllhammer, no alcance desta percepção.

<sup>25</sup> HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar (1951). Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: Ensaios e conferências. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p. 11-38.

<sup>26</sup> DI CESARE, D. Estrangeiros residentes. Tradução: César Tridapalli. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020, p. 227.

caminho para entender todos aqueles que se afastam da terra natal, como é o caso do narrador de *Assombrações*; mas seria o retorno à origem parte do processo de identificação e superação desse estágio inicial, ou seria somente um atestado da incapacidade de rompimento com a primeira terra?

É natural, então, que surjam exemplos que ilustrem esse trânsito contínuo da vida, e que dentre eles a imagem das águas correntes se destaque. São inúmeras as correlações da vida e da morte com o rio, sobretudo na mitologia. Nesse sentido, Di Cesare escreve sobre o Rio Danúbio — o segundo maior da Europa, ligando o continente à Ásia —, a partir do curso de Heidegger sobre Hölderlin, e com destaque para o hino *Der Ister*, parte de uma série de poemas sobre rios escritos na fase final de sua vida:

Suas ondas se movem em turbilhão e, às vezes estagnando-se, ou hesitando entre as rochas, empurram em direção à nascente a água que vem do lugar em que o rio desemboca no mar estrangeiro. Assim, entre vórtices, águas revoltas e contrastes, o rio [...] une o início ao fim e o fim ao início, confunde as águas da nascente e da foz.<sup>27</sup>

Há, aqui, uma corrente contínua de retorno. O curso d'água é também caminho duplo, sempre à vista, garantindo o trajeto da volta. Mas essa água regressa não é a mesma que primeiro deixou a fonte, há junto a ela uma nova massa vital, matéria lavada das margens, vida que brotou muito além da sua nascente. Essa nova carga adquirida requer, daquele que regressa, uma nova abordagem em relação à origem, uma reapropriação. Daniele Mallarico torna à Nápoles vestido da cultura adquirida nos anos em que se refugiou em Milão, do tempo que durou para se tornar quem sempre almejou ser e espantar de si a identidade napolitana.

A *reapropriação* é o tema de um pequeno texto de Bourdieu sobre a obra do escritor e antropólogo argelino Mouloud Mammeri, que escreve sobre a saída e retorno ao seu país como uma odisseia homérica. Mammeri teria deixado sua cultura nativa para ir de encontro àquela responsável pela repressão de seu povo, onde então foi capaz de acessar e resgatar suas origens a partir de seus estudos e

---

<sup>27</sup> Id., *ibid.*, p. 232.

pesquisa acadêmica. Há, no retorno à terra reprimida, as águas da terra opressora. É através da cultura hegemônica que a cultura renegada se abre ao olhar daquele que dela escapou, e é nesse movimento de lento retorno que surge, para o escritor, o seu reconhecimento como indivíduo pertencente à uma determinada origem.<sup>28</sup>

A noção de pertencimento do indivíduo a um local fundador, sua terra natal, assim como o seu desenraizamento em relação à sua origem é, para Heidegger, uma ilusão. Se o conceito de habitar está, para ele, condicionado por uma permanência temporária, uma estadia provisória, ele “não pode ser entendido como um estabelecer-se na terra, nem ser tomado pela renúncia completa à terra”.<sup>29</sup> É nesta ilusão, às vezes simultânea, de pertencimento e rejeição, que se encontra o narrador de *Assombrações*.

Ao se questionar o que quer dizer “retorno”, Di Cesare constata que a pergunta foi ignorada pela filosofia, talvez em virtude da sua aparente simplicidade de resposta — retorno não seria mais do que o regresso a um determinado lugar conhecido.<sup>30</sup> Heidegger, porém, busca um conceito filosófico para o retorno a partir da fenomenologia do habitar, sobretudo em torno da ilusão do pertencimento; mas também ele parece ceder à falsa simplicidade prática do regresso.<sup>31</sup>

Talvez, toda narrativa de retorno remeta, de algum modo, à *Odisseia*. Mas enquanto Homero narra um lento e custoso regresso, a exceção de *Assombrações* reside no fato de não sabermos muito sobre o que ocorreu ao narrador fora da terra natal, entre a sua saída, já na juventude, e a sua chegada de agora, décadas depois; sabemos, é claro, do seu êxito profissional, e somos induzidos a achar que também ele se deve ao afastamento da origem, um lugar que jamais lhe permitiria alcançar qualquer posição de destaque que não aquele conquistado nas ruas, nos becos, à margem de tudo. Diferente do que é narrado sobre Ulisses, Daniele Mallarico expõe pouco do período que mais tempo ocupou em sua vida, como se os anos se condensassem a ponto de não valerem a menção; enquanto o lugar de

---

<sup>28</sup> BOURDIEU, P. A odisseia da reapropriação: a obra de Mouloud Mammeri. Tradução: Luciano Codato. Curitiba: Revista Sociologia e Política 26, 2006, p. 93-95.

<sup>29</sup> DI CESARE, D. Estrangeiros residentes. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020, p. 234.

<sup>30</sup> Id., *ibid.*, p. 271.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p. 272.

origem se expande até tornar sua vida fora dele pouco importante, quase inexistente. É como se toda a narrativa girasse em torno da cicatriz, que tanto o personagem de Homero quanto o de Starnone tentam esconder, um para não ser reconhecido, o outro para não ver a si mesmo como parte de um lugar, marcado por ele.

Apesar de não sabermos bem o que viveu longe de Nápoles e do apartamento ao qual agora retornou em função dos cuidados do neto, fica evidente que também esses lugares já não são mais completamente assimiláveis em seus estados atuais. Di Cesare compara o indivíduo em seu regresso ao de um estrangeiro recém-chegado:

[...] Ainda que se voltasse àquela que considerava sua cidade natal, deveria se repensar expondo-se à desoladora experiência de uma incurável estrangeiridade. O porto do qual se partiu já não está acessível. Como para os marinheiros depois da circum-navegação do globo — Sevilha já não é Sevilha.<sup>32</sup>

A mudança ocorre sobretudo no olhar daquele que volta, muito em virtude do que foi visto no período entre a partida e o retorno; mas é também, em grande parte, por conta da cidade, rua ou casa não ser mais aquela deixada para trás. Por ora, me concentrarei no espaço da cidade, deixando a habitação do romance — o apartamento da infância e adolescência do narrador —, para o subcapítulo seguinte, apesar desta separação ser contestável. Vilanova Artigas, se valendo da imbricação entre público e privado, e no ímpeto de criar uma máxima que sintetizasse a habitação da casa como o centro de todo o habitar no mundo — inspirado por suas leituras de Heidegger —, escreveu: “A cidade é uma casa. A casa é uma cidade”<sup>33</sup>. A habitação seria o ponto de partida para se pensar a apropriação espacial de modo amplo.<sup>34</sup> No texto que abriga essas duas frases, um de seus ensaios mais famosos, Artigas buscou tratar daquilo que, à época, ainda pouco se distinguia. Nem toda construção é arquitetura — o *construir*, aqui,

---

<sup>32</sup> Id., *ibid.*, p. 274.

<sup>33</sup> ARTIGAS apud PISANI, D. A cidade é uma casa. A casa é uma cidade: Vilanova Artigas na história de um topos. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: ECidade, 2019, p. 19.

<sup>34</sup> Id., *ibid.*, p. 19.

podendo estar dissociado da criatividade, elemento intrínseco à arquitetura<sup>35</sup>; ou seja, a arquitetura como exercício estético que extrapola a funcionalidade de uma construção. Mas a complexidade do pensamento do arquiteto também se apoiava na famosa conferência de Heidegger sobre o tema, e assim pode-se concluir que embora nem toda construção seja arquitetura, toda arquitetura é construção<sup>36</sup>. O construir se abre a uma vasta gama de possibilidades, nem sempre pautado na tarefa material, mas simbólica.

Há, sem dúvida, uma indissociabilidade entre a rua e a residência, levada ao extremo na cena principal de *Assombrações*, onde o avô é trancado pelo neto do lado de fora de uma porta-balcão, um dentro que também é fora — também assunto para outro momento, no último capítulo desta dissertação. Ainda assim, a separação metodológica entre a casa e a cidade me parece necessária, tendo em vista a estrutura narrativa do romance. Endossando esta minha decisão, a compreensão de Daniele Mallarico parece alterar um pouco a aparente paridade que defendeu Artigas: o apartamento e toda a sua família são produtos de uma cidade, ao seu ver, moralmente falida, que nada tinha a lhe oferecer. A cidade veio primeiro com o seu poder corrupto. Como arquiteto, Artigas pensava sobretudo em termos de projeto, o fazer arquitetônico como um esboço de espaço ainda vazio de afeto, a ser preenchido. Mas no reencontro com um determinado lugar, são justamente os afetos que sobressaltam, através da memória mas também a partir daquilo o que restou de concreto, estabelecimentos, fachadas, ruas e outros rastros quaisquer de um tempo vivido no passado. É o primeiro nível sentimental em que Daniele narra a cidade natal, a partir de um primeiro passeio após muitos anos, e antes dos afetos mais profundos repousarem sobre o apartamento da família. Na cidade, por outro lado, a sensação é a de que permanecemos nas fachadas.

Há dois momentos em *Assombrações* onde o narrador transita pelas ruas de Nápoles, se relacionando diretamente com o espaço urbano, embora a cidade seja uma presença constante também durante o restante do tempo narrado, enquanto ele se encontra confinado ao apartamento. A partir daqui me

---

<sup>35</sup> Id., *ibid.*, p. 19.

<sup>36</sup> Id., *ibid.*, p. 20.

concentrarei no primeiro passeio, uma caminhada na companhia do neto onde Daniele destaca não o que vê em seu atual estado, mas sobretudo o que lembra do trajeto que percorre:

Era o espaço de minha adolescência, vielas, ruas, praça, desfiladeiros que rodopiavam entre o tráfego tumultuado de Forcella, da Duchesca, do Lavinaio, do Carmine, até o porto e o mar, uma área ampla, continuamente estriada por um fluxo de vozes locais — conversa entre passantes, gritos das janelas, aglomerados nas portas das lojas — que ressoavam carinhosas e violentas, gentis e obscenas, soldando tempos distantes: o agora de minha velhice com o menino e a época em que fui um garoto.<sup>37</sup>

O mais importante resultado do *retorno* para a compreensão da escrita de Starnone se concentra num fator simples, mas essencial para a produção dessas imagens geradas a partir dos lugares revistos: a presença do corpo no espaço — ou melhor, de volta ao espaço. É o encurtamento da distância entre indivíduo e objeto — aqui, a cidade —, um procedimento primário da construção narrativa, que age como propulsor da memória e promove, por consequência, o desarranjo com aquilo o que é visto no presente. O choque e a sobreposição imagética deve ao *retorno* a sua potência, e o autor tira proveito desse desencaixe espaço-temporal a todo instante, nos entregando aquilo o que o narrador vê, mas sem que fique evidente a linha que separa a lembrança da percepção. Não vou, por ora, avançar em torno da produção das imagens sobrepostas entre passado e presente apresentadas na obra, já que a maior parte delas se concentra no espaço da habitação — embora também a cidade seja alvo desse choque entre tempos; ou mais importante, é agente promotor do choque entre as suas ruas e habitantes e o próprio narrador.

Nápoles se constrói, aos olhos de Daniele Mallarico, um pouco como a Roma de Freud<sup>38</sup>, concreta em sua imaginação, mas a partir da moldura daquilo o

<sup>37</sup> STARNONE, D. Assombrações. São Paulo: Todavia, 2018, p. 38.

<sup>38</sup> Logo no início de *O mal-estar na civilização*, Freud usa a cidade de Roma como exemplo para ilustrar os limites do visível quando comparado com a vida psíquica: mesmo admitindo, no campo da imaginação, que todas as construções se conservassem com o tempo, não seria possível vê-las justapostas, porque o espaço físico não funciona desta forma. No mundo visível, é possível apenas reconhecer os traçados urbanos e compreender que o que há hoje, aqui ou ali, ocupa o espaço do que já não mais existe; enquanto, por outro lado, podemos até mesmo reconstruir cidades inteiras a partir da nossa imaginação, com o devido conhecimento histórico.

que sobrou dos vestígios do passado. Starnone constrói a cena do passeio para que seu narrador recaia em si e jamais retome o olhar ao presente puro, livre do seu imaginário pessoal. É preciso que seu neto, como uma âncora, lhe traga ao agora.

Caminhamos um bom trecho. Fomos a Sant’Anna alle Paludi e depois em direção à Porta Nolana. [...] Era eu que de vez em quando lhe dirigia a palavra, mas apenas para lembrar a mim mesmo que ele estava ali, que eu segurava a sua mão.<sup>39</sup>

A experiência é corpórea, não apenas do caminhar e sentir, mas também do lembrar e ressentir. As relações do corpo, os afetos, elevam o *espaço*, fazendo dele um *lugar*. O *lugar*, portanto, como o *espaço* onde os corpos se relacionam e se carregam de afetos no curso do *tempo*.<sup>40</sup> Ricoeur, num trecho dedicado ao espaço habitado em *A memória, a história, o esquecimento*, escreve que o “meu lugar é ali onde está meu corpo”, afirmando ainda que a estadia ou o deslocamento “são atividades primordiais que fazem do lugar algo a ser buscado”.<sup>41</sup> “O ocupar-se, o deslocar-se e o habitar do homem” estão no centro do pensamento de Heidegger em sua primeira incursão no estudo da espacialidade, ainda na década de 1920, fundamentada “essencialmente no caráter de *encontro* do mundo”, sendo o mundo “constituído por uma rede de remissões, onde cada coisa remete à outra, dotando esse encontro de *significatividade*”.<sup>42</sup> Ligia Saramago, em seu ensaio *Como ponta de lança*, sintetiza o entendimento do conceito de lugar para Heidegger como o de “um sentido altamente positivo (em contraste com o de espaço), sentido esse que o remete às noções de pertencimento mútuo”, e logo em seguida cita o exemplo “entre habitantes e sua terra natal”.<sup>43</sup> Não é apenas ver em si elementos que pertencem a um determinado lugar, mas ver no lugar aquilo que nos forma. Ao tratarmos do espaço da casa, isso ganhará nova atenção.

---

<sup>39</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 39.

<sup>40</sup> Vale a leitura da coleção de ensaios *Qual o espaço do lugar?* (Perspectiva, 2014), que transita entre os estudos da geografia, da arquitetura e urbanismo e das artes para pensar o conceito de *lugar*.

<sup>41</sup> RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François (coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 157.

<sup>42</sup> SARAMAGO, L. *Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger*. In: MARANDOLA, E. JR.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (orgs.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 194-195.

<sup>43</sup> Id. *ibid.*, p. 193.

Retomando o trecho do passeio em *Assombrações*, a impressão de permanência nas superfícies dos lugares é interrompida no momento em que uma das fachadas é atravessada e o interior de um estabelecimento alcançado. Avô e neto entram num bar para descansarem da caminhada, “um local pequeno, que cheirava não a café ou confeitaria, mas a imundice e cigarro”<sup>44</sup>. O diálogo construído, inicialmente restringido ao pedido de duas bebidas — suco para Mario, café para Mallarico —, retoma algo que o passeio já havia despertado no narrador, o reconhecimento e rejeição do dialeto napolitano, traço da cultura natal que lhe pertence, presente em todo canto e também dentro de si. No primeiro momento, ao narrar um sentimento comum em sua infância e adolescência, a raiva que sentia de tudo ao seu redor, Mallarico se depara com a variação contemplada pela língua napolitana, *‘a raggia*. Um sentimento, para ele, maior que a ira, passível de ser sentido apenas naquele lugar. “A gente desta cidade, pensei, destes bairros e praças, ruas, becos e banquinhas do porto, cheia de cansaço, de cargas e descargas ilegais, se *arragiava*, não ficava irada. Se *arragiava* em casa, nas ruas, sobretudo quando vagava em busca de dinheiro sem o conseguir.”<sup>45</sup>

Agora, tomando seu café na companhia do neto inquieto, a boa hospitalidade oferecida pelo dono do bar e sua filha é vista como a armadilha de toda uma cidade, sentida pelos ouvidos treinados de alguém que, como eles, reconhece em si o perigo.

As palavras do dialeto me pertenciam e ao mesmo tempo eram uma cadeia de sons estranhos. O homem e a moça o usavam com um ar benévolo, quase adocicado, mas a tonalidade de fundo era a mesma da violência. Apenas nesta cidade — pensei — as pessoas se mostram tão genuinamente dispostas a nos socorrer e tão prontas a nos cortar a garganta. A essa altura, eu já não sabia ser agressivo nem cortês segundo as modulações de Nápoles.<sup>46</sup>

A estranheza, o desarranjo que o narrador relata, parece estar relacionada à distância percorrida entre a saída e o retorno, mas é, como dito antes, uma ilusão de desenraizamento. Poucas páginas à frente, a *raggia* e o dialeto tomam o corpo

---

<sup>44</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2018, p. 41.

<sup>45</sup> Id., *ibid.*, p. 40.

<sup>46</sup> Id., *ibid.*, p. 42.

do narrador como se também praticassem uma espécie de retorno; ou ainda, como se despertassem como o Vesúvio. Apenas aquela cidade seria capaz de despertar nele tais traços de personalidade adormecidos.

Walter Benjamin demonstrou particular interesse por Nápoles através de dois textos da década de 1920. O primeiro, de 1924, escrito junto a Asja Lacis e fruto da viagem feita à cidade; e o segundo, uma resenha crítica de um livro do suíço Jakob Job chamado *Nápoles. Imagens de viagem e esboços*, que também dá título ao texto, publicado em 1928, onde Benjamin parece restaurar a sua própria ida à região. Deste, menos conhecido, destaco a sua introdução, onde há a tentativa de um retrato da cidade à época:

Amar Nápoles olhando do mar é fácil. No entanto, basta pôr o pé em terra, descer do trem na estação labiríntica e incandescente, andar num carro destrambelhado, atravessando nuvens de poeira num pavimento que descansa tão pouco quanto o Vesúvio, chegando, em vão, numa casa de hóspedes superlotada, para que a página daquela primeira impressão vire. Acrescenta-se a isso as experiências do primeiro dia para ver que poucas pessoas conseguem encarar, sem disfarce, a imagem dessa vida, dessa existência sem sossego nem sombra. Quem não se privar, ao pisar nesse solo, de tudo que for associado ao conforto, enfrenta uma batalha fadada à derrota.<sup>47</sup>

Outros retratos, mais recentes, parecem se aproximar a este.<sup>48</sup> Parece haver um consenso em relatar Nápoles como uma cidade que domina ou repele seus habitantes e visitantes. Nos dois escritos, Benjamin destaca a lei local, o crime, a máfia. Cita a Camorra, a justiça, a Igreja. O sagrado e o profano, lado a lado. Mas é no primeiro texto que Lacis e Benjamin tão bem comentam a arquitetura porosa da cidade, onde “ação e construção se entrelaçam nos pátios, arcadas e escadarias”, acrescentando, pouco depois, que “mal se percebe o que ainda está em construção e o que já se tornou ruína [...] nada está acabado, nada está

---

<sup>47</sup> BENJAMIN. W. Nápoles. Imagens de viagem e esboços. In: O contador de histórias e outros textos. Tradução: Georg Otte, Marcelo Backes, Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2020, p. 241.

<sup>48</sup> Mais cru que o texto de Lacis e Benjamin, porém mais próximo dos habitantes e do ano atual, está o documentário de Abel Ferrara, *Napoli, Napoli, Napoli* (2009), que cito aqui como exemplo destes retratos mais recentes, e do qual destaco a fala de um dos entrevistados, que diz: “Nápoles é uma cidade tensa, violenta. A violência está no ar mesmo quando não explode. É como [...] o Vesúvio: eternamente em tensão.”

concluído”.<sup>49</sup> Nápoles guarda sob seu solo, vale dizer, uma segunda cidade. Há toda uma estrutura secular urbana subterrânea, como a Roma sobreposta de Freud, mas concreta e palpável, possível e simultânea; são corredores e galerias em ruínas que podem hoje ser acessados inclusive a partir do interior de algumas residências erguidas em cima.

Casa e cidade, em Nápoles, estão condenados à união, em um progresso de ruína em camadas. Para entender a casa, é preciso entender a cidade. Talvez esse seja o valor narrativo do primeiro passeio em *Assombrações*, ainda que no restante do romance apareçam muitos outros momentos desta união: o menino que desce o balde pela sacada, o vizinho que bate à porta, os sons que invadem o apartamento e as memórias que, enquanto extrapolam os limites físicos do lar, condensam nele todas as angústias, por ser onde a cabeça descansa e o corpo adormece e desperta para viver a cidade.

“Por isso, a casa é muito menos um abrigo, no qual as pessoas se resguardam, do que um reservatório inesgotável a partir do qual fluem”<sup>50</sup>, escreveram Lacis e Benjamin. Fluem as pessoas, fluem os lugares. *Assombrações* parece percorrer um rio que flui entre ruínas. Um fluxo que desgasta mas constrói, leva as águas da nascente e traz as correntes de retorno.

## 2.2

### A habitação

*Nada reconheceria durante alguns minutos, como se tivesse sido atingido por uma amnésia e se transformado em um estrangeiro em sua própria cidade. Mas isso não tinha nenhuma importância para ele. Pois, com o passar dos anos, as fachadas dos prédios e os cruzamentos tinham se tornado uma paisagem interior [...]. Acreditou estar vendo, à direita, a placa do estacionamento da rua*

---

<sup>49</sup> LACIS, Asja; BENJAMIN, W. Nápoles. In: BENJAMIN, W. Rua de mão única. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2023, p. 112.

<sup>50</sup> Id., ibid., p. 118.

*Coustou, e adoraria pedir ao motorista de táxi que o deixasse ali mesmo para que pudesse retornar, depois de quarenta anos, ao seu velho quarto.*<sup>51</sup>

Patrick Modiano

Ao chegar em Nápoles após uma viagem cansativa, Daniele Mallarico diz se “senti[r] melhor, apesar do frio e da chuva”<sup>52</sup>. À primeira vista, tudo aparenta correr bem em seu retorno à cidade. Ao sair da estação de trem, em pouco tempo se vê em frente ao prédio de esquina onde fica a sua antiga casa, tudo é familiar. Na superfície, não há feridas. Elas parecem se esconder sob as camadas e sobrecamadas do tecido urbano, da fachada do edifício, mas ao passo que se revelam, somente após se instalar de volta ao apartamento da infância, cresce o sentimento do incômodo e a noção da casa como abrigo de todo o desconforto.

Freud, enquanto cerca a semântica de *unheimlich* — traduzido para o português em variações como *o incômodo*, *estranho*, *inquietante*, ou mesmo *o infamiliar*, neologismo utilizado pela edição que tive em mãos para leitura<sup>53</sup> —, se vale de um velho dicionário alemão para definir o seu oposto — mas não necessariamente contrário.<sup>54</sup> *Heimlich*, Freud constata, parece ser definido a partir do que se compreende por *unheimlich*, e mesmo o dicionário reforça o seu significado ambivalente. “Heimlich é também o local livre do fantasmagórico [...]”, diz a definição. Enquanto avança, no capítulo seguinte, Freud conclui que a relação direta entre familiar e *infamiliar* se deve sobretudo ao *infamiliar* não ser de fato algo estranho ou novo, mas “algo íntimo” recalcado que retorna. E também volta a citar a fantasmagoria ligada ao conceito, por muitos diretamente

---

<sup>51</sup> MODIANO, P. Para você não se perder no bairro. Tradução: Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 2015, p. 125-126.

<sup>52</sup> STARNONE, D. Assombrações. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2018, p. 9.

<sup>53</sup> Talvez o melhor termo no nosso caso seja “o incômodo”, como me atentou Rosana Kohl Bines, por aludir ao sentido de “cômodo” como espaço físico e como estado subjetivo. Entretanto, seguirei com “o infamiliar” com o propósito de coincidir com os trechos destacados da edição referida. No fim, repetindo o preciso comentário tecido por Karl Erik Schøllhammer acerca das traduções do termo, “é exatamente o intraduzível que é interessante e produtivo aqui”.

<sup>54</sup> FREUD, S. O infamiliar [Das Unheimliche]. Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 57.

“associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas”, vinculando a ele agora o espaço, as casas mal-assombradas, o “mais forte exemplo da infamiliaridade”<sup>55</sup> — algo tão explorado na literatura. Porém há ressalvas, Freud nos atenta às dilatações ficcionais da experiência do *infamiliar* quando comparada ao que é vivenciado no campo do real<sup>56</sup>; mas assume que, dependendo das condições da ficção e a verdadeira existência do que ela nos propõe, e desde que a realidade ficcional seja comum e assimilável, o *infamiliar* se faz possível em sua existência literária.<sup>57</sup>

Para evitar fazer aqui um mapeamento da narrativa de Starnone a partir do conceito, elejo um momento em que ele melhor se destaca. Daniele se relaciona com toda a casa de maneira deslocada, estranha; ela é conhecida, mas *infamiliar*, tudo o assombra, sendo a sua saída se agarrar ao que tem, as suas lembranças, imagens do passado vinculadas ao apartamento. Mas há um lugar onde a sua memória melhor repousa, o seu antigo quarto. O único canto da casa que não lhe causava repulsa, espaço da infância no qual certamente se abrigou de tudo o que, fora dele, não sabia lidar, por ora serve de quarto também do neto. “Nas raras vezes em que eu ia a Nápoles, dormia no grande cômodo ao lado do banheiro, com uma pequena sacada”, Daniele narra, destacando desde já a pequena sacada que se abre ao quarto. “Cresci ali com meus irmãos, e era o único canto da casa que eu não detestava.”<sup>58</sup> E também agora em seu retorno, Daniele divide com Mário o mesmo quarto seu de antes. O espaço é o mesmo, mas são lugares muito diferentes entre si. As duas infâncias são sobrepostas, avô e neto, assim como virão a ser as suas qualidades artísticas. Starnone instala Mario no quarto de Daniele como parte da proposta de leitura de um refletido no outro.

Além do quarto dividido com os irmãos, havia um outro lugar no qual por vezes Daniele também se abrigava na infância — “a criança, por falta de seu próprio quarto, vai aboletar-se em seu canto”<sup>59</sup>, escreveu Bachelard. Na infância, a

---

<sup>55</sup> Id., *ibid.*, p. 71.

<sup>56</sup> Id., *ibid.*, p. 76.

<sup>57</sup> Id., *ibid.*, p. 79-80.

<sup>58</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2018, p. 10.

<sup>59</sup> BACHELARD, G. *A poética do espaço*. In: *Os pensadores: Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 206.

pequena sacada do quarto era encarada conforme uma relação dúbia de perigo e fascínio, justamente por conta de seu risco<sup>60</sup>; mas pouco frequentada pelos demais membros da família, era também um lugar quase todo seu.<sup>61</sup> Um lugar que, décadas depois, em seu retorno, irá somente temer. Mas não na infância, quando sentava pelo chão da curta laje trapezoidal e se sentia como “um vigia no alto de um mastro grande” a navegar pelas ruas da cidade; ou quando se punha a desenhar sob “um céu imenso”.<sup>62</sup> Daniele *habitava* a sacada, e muito provavelmente tirava dela, entre a vista de Nápoles e o apartamento, muitas das imagens que criava em seus desenhos. Talvez um pouco por isso, cidade e casa, na percepção do narrador, caminham tão próximas, quase indissociáveis; inúmeras lembranças suas foram geradas a partir desse lugar fronteiro, cabendo a ele unir o dentro e o fora — através do ato criativo, de produzir imagens pelas mãos, ou de sonhar, imaginando o seu futuro para além do que a sua vista alcançava. Juhani Pallasmaa escreve que “o ato de habitar é o modo básico de alguém se relacionar com o mundo. É fundamentalmente um intercâmbio e uma extensão; por um lado, o habitante se acomoda no espaço e o espaço se acomoda na consciência do habitante, por outro, esse lugar se converte em uma exteriorização e uma extensão de seu ser, tanto do ponto de vista físico quanto mental”<sup>63</sup>. Mas aqui nos importa, talvez mais do que os lugares do passado onde se pode dizer que se foi feliz, aqueles onde os afetos foram e são, ainda, instáveis.

Buscando compreender a formação de certas imagens vinculadas à habitação, Bachelard, em *A poética do espaço*, entende que é preciso fugir da mera descrição factual que as coisas nos impelem para ler o espaço a fim de “atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela uma adesão, de qualquer

---

<sup>60</sup> Gandhi Piorsky, no capítulo “O fantasma, as crianças e a fronteira” do seu livro *Anímicas*, escreve sobre a propensão da criança ao risco: “Somos, quando criança, mais do risco que do conforto. Somos, nos começos de nossas vidas, provavelmente mais das experiências fronteiriças que do centro organizador, pois não é do centro que nasce o senso do equilíbrio, e sim da provocação periférica que nos convoca ao centro.” (2023, p. 89)

<sup>61</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2018, p. 33.

<sup>62</sup> Id., *ibid.*, p. 33.

<sup>63</sup> PALLASMAA, J. *Habitar*. Tradução: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017, p. 7.

forma, inerente à função primeira de habitar”<sup>64</sup>, e a partir disso expandir essa leitura “de acordo com todas as dialéticas da vida”<sup>65</sup>. É preciso investigar os afetos. Sobretudo quando consideramos as “casas da lembrança”, essas “avessas a qualquer descrição”.<sup>66</sup> A narrativa de Starnone tem de fato uma descrição do espaço concreto muito sucinta, e isso não interrompe, nem um pouco sequer, a escavação afetiva do narrador em seu passado, que nos é transmitida de maneira profundamente enraizada na rua e na cidade, mas sobretudo na casa, no apartamento da infância.

São as lembranças que temos, então, que se sobrepõem ao presente, tornando o espaço sempre um pouco embaçado pelo passado; ou mais nítido, a depender da experiência afetiva de cada um. Mas há uma diferença em como se apresentam as lembranças. Com o inconsciente instalado, bem localizado no espaço da sua felicidade, das boas lembranças, é que se entende o lar como o abrigo na sua melhor forma. Problemático, porém, é o inconsciente deslocado.<sup>67</sup> E é esse o estado do narrador de *Assombrações*; a casa natal certamente não é o lugar geral da sua felicidade. Ele pode ter tido nela algumas alegrias, claro, muitas até, mas não é onde reside a felicidade incontestável. Toda a representação dos processos da memória parece ser feita pelo autor no intuito de promover esse desarranjo sentimental — nesta e também em outras de suas obras, como *Laços e Via Gemito*, para citar duas emblemáticas nesse sentido<sup>68</sup>.

Bachelard aponta a necessidade de “dessocializar nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que trazíamos conosco nos espaços de nossas solidões”, para então analisar o nosso ser, o nosso inconsciente.<sup>69</sup> O caminho para a lembrança, portanto, pode esbarrar no devaneio e ter nele uma de suas origens, sobretudo ao compreendê-lo como fruto da solidão que sentíamos

---

<sup>64</sup> BACHELARD, G. A poética do espaço. In: Os pensadores: Bachelard. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 199.

<sup>65</sup> Id., *ibid.*, p. 200.

<sup>66</sup> Id., *ibid.*, p. 205.

<sup>67</sup> Id., *ibid.*, p. 204.

<sup>68</sup> No próximo subcapítulo haverá uma breve descrição destes dois exemplos.

<sup>69</sup> BACHELARD, G. A poética do espaço. In: Os pensadores: Bachelard. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 203.

em certos espaços. E de alguma forma, essa solidão, e por isto o devaneio e, depois, a lembrança, estão vinculadas a esses lugares, pois brotam neles.

Em *Assombrações*, a sacada — logo ela, a se tornar tão arriscada —, mais do que o quarto, se apresenta como o lugar do devaneio para o narrador, onde a solidão o levava a sonhar; assim como ocorre agora em seu retorno a ela, novamente só devido a uma longa viuvez, ou ainda por conta das relações familiares rarefeitas, quase superficiais. Entretanto, a sua descrição — não factual, como pontuou Bachelard, mas afetiva —, e também o modo como os demais personagens a cercam, faz dela uma espécie de armadilha a ser temida. As suas portas emperradas agora podem trancar qualquer um no lado de fora; a laje, fina demais, parece prestes a despencar; e o frio que nela se sente e por ela invade o apartamento deve ser evitado para que ninguém adoça. Mas não é somente ela que ameaça o narrador, todo o apartamento parece à sua espreita.<sup>70</sup> A relação entre o corpo e o espaço da habitação é marcado por esse risco constante, com Daniele à mercê da casa, como um corpo que não se encaixa em seu interior, porque nunca se encaixou plenamente, enquanto tudo o que o espaço contém parece querer remodelar a sua estrutura, redefinir o seu ser.

Se o corpo assume o centro da distinção entre *espaço* e *lugar*, é em torno dele que se constrói a cidade e a casa, que se faz a arquitetura e o urbanismo. Desde a origem do pensamento arquitetônico, o espaço projetado reflete o corpo.<sup>71</sup> Mas somente quando a arquitetura atinge o seu objetivo como abrigo, se tornando o *lugar* do corpo, é que se iniciam as inscrições mútuas entre indivíduo e habitação. Dentre essas inscrições, por um lado nos concentraremos nos *gestos* que a casa inscreve ou faz aflorar no corpo; e por outro, nos *rastros*<sup>72</sup> inscritos pelo corpo na casa, ao moldar o espaço e torná-lo seu lugar. Juntos, os rastros e os gestos também constituem a natureza da armadilha presente na residência natal;

---

<sup>70</sup> Rosana Kohl Bines, numa reunião de orientação, me alertou pela primeira vez: “Essa casa é uma armadilha”.

<sup>71</sup> Lucy Huskinson, em *Arquitetura e Psique*, apresenta um breve panorama da relação entre o corpo e a arquitetura — foco de seu livro — no pensamento ocidental (2021, p. XVI-XVII). De Vitruvius ao Renascimento, o corpo está refletido no fazer arquitetônico.

<sup>72</sup> Entre as partes II (sobre a história) e III (sobre o esquecimento) de *A memória, a história, o esquecimento*, Ricoeur distingue três espécies de rastros, o cerebral, o psíquico e o documental, sendo este último o que nos importa aqui, os rastros físicos deixados num certo espaço; a casa tornada arquivo do habitar.

são caminhos possíveis por onde se recai na memória — como vimos ocorrer no espaço da cidade —, às vezes mesmo sem querer, e condicionam a existência do indivíduo, pois estão vinculados a ele. Para Daniele Mallarico, o apartamento de Nápoles é matéria da sua matéria, está marcado para sempre em seu corpo e na sua noção de si. Tudo converge a ele.

Primeiro, vamos aos gestos — os rastros do espaço no corpo. Bachelard escreve que “além das lembranças, a casa natal está fisicamente inscrita em nós”<sup>73</sup>, em nosso corpo e no nosso modo de agir, tratando então dos hábitos moldados pela habitação, os gestos fundados nela e o profundo conhecimento do seu espaço — o caminhar no escuro pela casa. Mas para compreender esses gestos inscritos no corpo, rendidos unicamente ao espaço e inabaláveis pelo tempo, há de se considerar o retorno a eles:

Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisséia, com que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre.<sup>74</sup>

Para o narrador de *Assombrações*, assim como ocorre aos seus gestos em seu retorno à casa natal, também o vigor da habilidade artística de antes, desinibida e corajosa, parece retornar. As suas mãos passam a agir com a leveza da infância. Em sua origem, afinal, a manifestação artística se deu num certo lugar bem determinado: o apartamento. Nesse sentido, a infância de avô e neto são novamente sobrepostas, ainda que separadas por décadas de distância temporal; mas não espacial: os rastros destas manifestações interagem entre si; os desenhos de Mario pendurados na parede e toda a obra do avô, trazida por ele, criada ou exposta no apartamento — o seu quadro, os livros ilustrados, as pranchas recém-feitas —, se encontram agora no mesmo lugar. Em seu diário, Daniele registra a sensação de retorno de sua habilidade artística despojada, veloz, como se o seu retorno à casa o despisse do peso adquirido nos anos, que de certo modo apurou mas também atrofiou o seu traço e criatividade.<sup>75</sup> Ocorre o que ele chama de um

<sup>73</sup> BACHELARD, G. A poética do espaço. In: Os pensadores: Bachelard. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 206.

<sup>74</sup> Id., *ibid.*, p. 207.

<sup>75</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 168.

“regresso-relâmpago”, seu corpo passa a agir como nos tempos em que vivia naquele apartamento, um jovem aspirante a artista.

O lápis tomou minha mão, ou melhor, a modificou. O traço, que enquanto tentei ilustrar James era vacilante, tornou-se veloz, tão veloz que, durante os esboços, me causou uma espécie de regresso-relâmpago, não sei de que outro modo chamá-lo. Os dedos me restituíram, a esta hora da noite, a impressão que senti quando era menino e não sabia dessa minha capacidade, descobrindo-a entre o espanto e a maravilha. Por um instante tive a impressão, enfim, de que me voltava a mão autônoma de quando eu tinha uns doze anos, como se todo meu percurso de artista — as influências do tempo que me coube por acaso, o modo de me inserir naquele tempo tentando encontrar um caminho meu — houvesse sumido. Não sabia mais desenhar como sei fazer agora. Ou sabia desenhar, mas como outrora.<sup>76</sup>

Os rastros físicos, por sua vez, são também caminho para a memória da casa, como forma de *leitura* — e não apenas literária, como escreveu Bachelard. Logo cedo na pesquisa, uma referência inusitada me auxiliou a compreender a sua importância. Há um trecho do documentário de Werner Herzog sobre a caverna de Lascaux, *Cave of Forgotten Dreams*, onde o narrador conta haver, numa reentrância inacessível da caverna e portanto muito bem preservada, as pegadas de um garoto de aproximadamente oito anos, e perto delas, as pegadas de um lobo. O narrador especula se o lobo, faminto, havia seguido o menino, ou se eram conhecidos, se andavam juntos; ou ainda se os rastros de um e de outro estão separados por uma distância temporal de milhares de anos, e eles jamais se encontraram.<sup>77</sup> Não há resposta. Talvez, em toda a história, apenas esses dois seres tenham ali transitado, e as pegadas, quase sobrepostas de tão próximas, sejam os rastros de dois tempos muito distantes, como são os desenhos de Mario e a obra de Daniele, em menor dilatação. Talvez essa seja a hipótese mais provável — não terem jamais se encontrado —, tendo em vista o curso do tempo; mas sem que tenhamos acesso à história daquele lugar, jamais saberemos. Sem acesso à história do abrigo, ao que nele ocorreu, restam os rastros e as especulações. Esta é a importância de narrar os rastros, de *ler* os lugares a partir deles. Afinal, eles só

---

<sup>76</sup> Id., *ibid.*, p. 168.

<sup>77</sup> CAVE of Forgotten Dreams. Direção: Werner Herzog. Estados Unidos, 2010, aos 59min e 56s.

funcionam como caminho à memória, ou como peça de uma armadilha, se houver acesso à sua origem.

Em *Assombrações*, os rastros e tudo o que restou, fisicamente ou não, contribuem ainda na fundação de uma outra armadilha, de outra natureza, construída pelo narrador justamente através do devaneio e do ato do desenho, como praticado na sacada; uma armadilha tornada também uma saída criativa, servindo primeiro ao seu trabalho de ilustrador, para depois ele próprio nela recair, forçado a lidar com as instâncias da memória. Voltaremos aos rastros, na sequência, através dela.

## 2.3

### ***Intercapedine trasparente: as imagens da casa***

*Uma casa é as ruínas de uma casa,  
uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;  
desenha-a como quem embala um remorso,  
com algum grau de abstração e sem um plano  
rigoroso.*<sup>78</sup>

Manuel António Pina

Durante o período de visita ao apartamento de Nápoles — desde antes de sua ida —, Daniele avança no trabalho de ilustração de um conto de Henry James, *The Jolly Corner* (em português *A bela esquina*<sup>79</sup>), encomendado por um editor jovem e altivo de Milão para uma nova edição dessa última estória de fantasma escrita pelo autor, e onde também há um movimento de volta ao lar natal. Spencer Brydon, personagem de James, regressa à cidade onde viveu até o começo da juventude, depois de mais de trinta anos afastado, para cuidar das duas casas que mantém por lá, uma delas sendo a da sua infância — a que importa para nós aqui.

<sup>78</sup> PINA, M. A. Como se desenha uma casa. Porto: Porto Editora, 2021, p. 9.

<sup>79</sup> JAMES, H. A bela esquina. In: Até o último fantasma. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Daniele Mallarico se empenha em desenhar a casa do passado e aquela encontrada no retorno, confundidas entre si.<sup>80</sup> Mas sem conseguir criar algo que agrade a partir do conto, ele então escolhe usar o apartamento da sua própria infância em Nápoles, atual lar da família de sua filha, como base para as ilustrações. É justamente a partir desse ato do desenho, praticado pelo narrador de Starnone, que eu pretendo iniciar esta seção a fim de compreender o principal procedimento narrativo utilizado na construção espacial do romance: a permanência da narrativa numa espécie de *intercapedine trasparente*<sup>81</sup> — termo usado pelo próprio narrador para se referir à ilustração que busca fazer da habitação que ele mesmo reencontra em seu retorno, imagens do passado e do presente, sobrepostas. É uma *brecha trasparente*; ou, na escolha da tradução para o português, uma *zona intermediária*.<sup>82</sup>

O processo até chegar na decisão de se basear no apartamento de Nápoles como solução para as ilustrações começa quando Daniele tem a ideia de sobrepor

---

<sup>80</sup> No apêndice do livro, é importante registrar, há alguns esboços do que seriam esses desenhos, mas não os considero na pesquisa, foram feitos após a escrita do romance por um ilustrador e pintor, Dario Maglionico, contratado pela editora Einaudi para a edição original em italiano — usados também na edição brasileira —, e portanto não entraram na minha análise da obra junto ao texto. Talvez minha postura sem querer invalide o próprio ofício de um ilustrador, e junto as ilustrações que o narrador da obra de Starnone faz a partir primeiro do conto de James e, depois, do seu apartamento; mas segui com esta decisão em virtude deste trabalho tratar da prosa de Domenico Starnone, desamparada de qualquer recurso editorial posterior à sua escrita. A título de curiosidade, porém, descrevo muito resumidamente as minhas impressões a respeito desses esboços a seguir: nas imagens da casa criadas pelo ilustrador, inseridas entre ou durante as entradas do diário, o ambiente se encontra bem demarcado mas sem definir ao certo o que pertence a qual tempo. O apartamento pode ser fruto de uma junção indistinguível ao olhar do leitor. Enquanto isso, as figuras humanas parecem vultos, indivíduos em movimento ocupando uma casa bem assentada. Somente o apartamento tem os seus traços firmes.

<sup>81</sup> STARNONE, D. Scherzetto. Torino: Einaudi, 2016, p. 82.

<sup>82</sup> Em italiano, o termo “intercapedine” é também usado na construção civil para designar um espaço vazio e fechado, geralmente entre paredes, que é utilizado para fins técnicos específicos como, por exemplo, isolamento térmico. Mas a escolha desse termo por Starnone é curiosa porque a técnica mencionada geralmente ocorre entre diferentes espaços concretos, e o que se apresenta no romance é uma brecha que age sobre o mesmo espaço, mas em tempos diferentes. Por isso gosto da escolha de tradução do Maurício Santana Dias para o português: *zona intermediária*. No romance, não há brecha real, mas virtual, imaginada pelo narrador. Essa é a condição da dinâmica espacial proposta a partir daqui. E por isso, para este trabalho, foi decidido ignorar o termo técnico. Mas a dificuldade foi me confrontar, mais tarde na pesquisa, com esse procedimento da *brecha trasparente* se rompendo justamente a partir de uma parede, na cena que será tema do último capítulo desta dissertação, atestando que a decisão pelo uso da palavra “intercapedine” por Starnone foi planejado — talvez para confundir.

as casas do conto de James e essa onde ele se encontra, em Nápoles; mas não lhe ocorre, por enquanto, desenhar o apartamento em seu estado presente, morada de sua filha, genro e neto, e sim a sua casa da infância e adolescência, de meados do século XX.<sup>83</sup> Mais tarde isso vai mudar, com o abandono completo do conto de James e a adoção somente de seu apartamento de Nápoles como base para o trabalho, agora sim em dois tempos estendidos, passado e presente. Mas antes disso ocorrer, ao se deitar após o primeiro dia sozinho nos cuidados do neto, Daniele assume para si a permanência num intervalo espaço-temporal entre a casa de sua infância e a existente agora — embora afirme estar em corpo nessa do presente junto a Mario —, e antes mesmo de adotar essa mesma posição intermediária aplicada ao processo de ilustração do conto. Daniele se desloca a um “espaço seguro”, como ele diz, onde poderia observar e transitar entre o apartamento de antes e o de agora, observando os fantasmas que, assim como ele, buscam um meio de se manifestar.

Enquanto finalmente deitava na cama, tomando o cuidado de não esbarrar nos brinquedos [de Mario], pensei que eu podia ficar sossegado, os fantasmas estavam todos na velha casa da adolescência. Aquela — agora, em meio ao torpor, eu me dava conta disso — corria como uma grande moldura em volta desta onde Mario e eu estávamos. Eu podia enxergá-los e em breve os desenharia, mas a partir de um espaço seguro, a casa velha e a de hoje não tinham como transbordar uma na outra.<sup>84</sup>

A *intercapedine trasparente*, termo usado somente mais tarde no romance, toma a sua forma mais explícita até aqui, a princípio como um intervalo suspenso no espaço-tempo onde somente o narrador se posiciona, deslocado do *aqui* e do *agora* para se acomodar numa *brecha transparente* por onde ele observa, aparentemente seguro, os fantasmas limitados ao apartamento do passado. Mas esse entendimento logo se distorce, o narrador parece se dar conta de que os fantasmas não se confinariam a um só tempo, não seria de sua natureza, e também eles pertenciam a essa brecha. E aqui adianto brevemente o que será melhor trabalhado mais à frente, no capítulo seguinte: utilizo o termo *fantasma* para dar

<sup>83</sup> Id., *ibid.*, p. 60.

<sup>84</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2018, p. 89.

conta de toda projeção criada a partir do narrador, versões alternativas suas ou de outros ligadas àquele lugar do passado, porque se fundaram nele.

Na sequência — agora sim —, Daniele abandona a casa de Spencer Brydon para se concentrar somente na sua. No segundo dia junto ao neto no apartamento, assim que acorda, ele então propõe, para a sua ilustração, inserir na *zona intermediária* — é esse o trecho em que o termo *intercapedine trasparente* aparece, inclusive — as suas projeções inacabadas:

Depois fui até a sala de estar e trabalhei de modo satisfatório na imagem da dupla casa, a do presente e a do passado, uma dentro da outra. No fim das contas, achei que foi útil ter me libertado do conto de James, concentrando-me em ilustrações inspiradas no apartamento de minha adolescência e nos meus próprios fantasmas. O que é que eu sei da Nova York de fins do século XIX, pensei, vou usar Nápoles e inventar, entre a casa do passado e a do presente, uma *zona intermediária* na qual inserirei uns meninos, muitos meninos, todos em contato entre si como uma longa corrente de irmãos siameses crescidos na miséria e sem qualidades, meninos que não escondem o rosto na sombra ou com as mãos, porque não precisam, são corpos inacabados que se afligem sem boca e sem olhos [...].<sup>85</sup>

Apenas aqui a imagem se torna desenho, onde o termo "intercapedine trasparente", ou "zona intermediária", aparece como a solução visual para a experiência real do narrador. Com isso, proponho uma investigação em torno dessa relação do corpo com as imagens de um lugar, geradora do procedimento central identificado na construção imagética do espaço ficcional. O surgimento da *brecha* no romance só é possível devido ao posicionamento do corpo de volta a um determinado espaço carregado de lembranças, como vínhamos cercado nas seções anteriores e agora aprofundaremos. As imagens surgem aí, não como condição concreta de um momento percebido, nem somente como retorno da lembrança em sua forma de imagem; mas as duas coisas sobrepostas.

Blanchot, em seu ensaio *As duas versões do imaginário*, defende que a imagem se funda a partir do objeto, vindo depois dele, e devido a um distanciamento que a permita brotar.<sup>86</sup> Ainda que essa distância não tenha a ver

<sup>85</sup> Id., *ibid.*, p. 89-90 (grifo nosso).

<sup>86</sup> BLANCHOT, M. O espaço literário. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 279.

com a questão puramente espacial, e embora o recurso narrativo fundador dessa espacialidade imbricada no romance seja o retorno do narrador ao apartamento onde viveu da infância até a juventude — ou seja, o encurtamento da distância entre corpo e objeto —, foi com o seu distanciamento que o apartamento se tornou, para ele, imagem; e é com o seu retorno que ela se cola à sua visão, em choque com o presente.

Para entender como ocorre o resgate dessas imagens, recorro ao que pensou Bergson sobre a relação corpo, imagem e memória, principalmente através do conceito de imagem-lembrança. Para ele, é após o salto ontológico em direção ao passado, e a partir do momento em que ocorre o reconhecimento e destaque de um passado específico dentro do passado em geral, que há a formação de uma imagem da memória, a imagem-lembrança.<sup>87</sup> Essa imagem se confunde com a percepção ao se atualizar no presente. Apesar da crítica de Sartre<sup>88</sup>, que vai levar a um maior esgarçamento da distinção entre percepção e, no caso dele, imaginação — não necessariamente a partir da memória —, aqui me bastam as “simples diferenças de grau entre imagens-lembranças e percepções-imagens”<sup>89</sup>, como defendeu Deleuze em *Bergsonismo*, pra pensar as imagens do passado e presente.

De volta a *Assombrações*, o que ocorre é que o apartamento se mantém como imagem-lembrança mesmo com a volta do narrador, por conta de agora ser outro lugar que não aquele deixado para trás; e no processo do desenho da dupla casa, esse narrador se distancia inclusive do espaço do presente, no qual ele está inserido, o tornando também imagem. Ele empreende, então, no desenho de duas imagens, a do passado, a partir da lembrança, e a do presente, com a percepção. As duas imbricadas, cada uma alterando, atualizando ou despertando a outra. A questão, portanto — resumindo aqui e extrapolando a dimensão do desenho —, é que o narrador, incapaz de acessar esse novo lugar, acaba por se deslocar do espaço-tempo do presente para se acomodar num lugar outro. Cria-se uma *brecha*

---

<sup>87</sup> BERGSON, H. *Matéria e memória*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 17.

<sup>88</sup> Rebatida por muitos pesquisadores, a crítica de Sartre a *Matéria e memória*, de Bergson, é expressada em *A imaginação* (L&PM, 2008), onde se inicia a sua psicologia fenomenológica da imagem, continuada em *O imaginário* (Editora Vozes, 2019).

<sup>89</sup> DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 49.

onde ele se mantém, entre as imagens da memória e da percepção. A narrativa se constrói nela; um pouco como numa armadilha imaginária promovida pelo próprio narrador, então fisgado e levado por ela a confrontar aquilo que por tanto tempo evitou. É o que mais me interessou em todo o curso da escrita desta dissertação, a apresentação desse apartamento como imagem virtual por onde o narrador transita; a casa como imagem-matéria de uma *zona intermediária*. Uma casa-esboço, assim como a casa-dupla desenhada no papel. Um espaço físico que serve de receptáculo, não da ação narrativa, mas das projeções construídas a partir do narrador; um pouco como uma casa de papel que recebe esses *desenhos* da memória — essas imagens projetadas pela memória.

Essa *zona intermediária* parece começar a surgir aqui nesse trecho, ainda nas primeiras páginas, durante a primeira noite do narrador de volta ao apartamento:

Então [...] me abandonei a uma sonolência em que a memória da velha disposição da casa assumiu uma nitidez capaz de esmaecer qualquer imagem real ou fantasiosa. Levantei de novo e comecei a traçar os ambientes em que eu havia crescido.<sup>90</sup>

A imersão do narrador na *zona intermediária*, portanto, se dá através do devaneio<sup>91</sup>, mas também a partir da ilustração, do ato de desenhar, de produzir uma imagem que dê conta daquele apartamento como experiência corporal. A criação artística e visual é destaque em todo o romance, pautando a saída do narrador de Nápoles e alterando a sua percepção de mundo, além de ser produto e meio do seu modo de lidar com o passado em seu retorno.

Vale salientar que a escrita de Domenico Starnone é atravessada também por outras produções imagéticas, de outras naturezas externas ao ser. Para apresentar um breve panorama, destaco primeiro *Laços*, romance anterior a

<sup>90</sup> STARNONE, D. Assombrações. São Paulo: Todavia, 2018, p. 22.

<sup>91</sup> Desdobrando o que foi visto antes, para Bachelard, “a casa abriga o devaneio”, sendo ele o promotor da integração entre os “pensamentos, as lembranças e os sonhos”; despertados pelo devaneio, “o passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, [...] que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro”. (1978, p. 201) *A brecha transparente*, portanto, é também fruto desse dinamismo carregado pelo devaneio, mas não está rendida ao tempo: há as projeções — *fantasmas* —, imagens suspensas do curso temporal pois não ocuparam o espaço, habitam somente a brecha — como já adiantei, chegaremos a elas.

*Assombrações*, onde o narrador da primeira parte mantém guardadas as fotos de um momento de sua vida em que se afastou de sua família e, por isso, gerou nela feridas que jamais sararam. Elas se encontram no interior de um pequeno cubo de metal deixado sobre a estante da sala, e quando vistas pelos filhos, décadas depois, servem de alavanca pra destruição literal do lar. Os filhos quebram o apartamento na tentativa de acabar com as lembranças que ele guarda; buscam destruir aquele lugar onde reside a memória do abandono. Em outro exemplo, *Fare Scene*, uma novela de formação, acompanhamos a paixão de um garoto pelo cinema, até que ele próprio se torna roteirista e passa a produzir suas imagens. Starnone parece esbarrar na produção visual quando escreve sobre a sua cidade natal como forma de vencer sua origem, de romper com os vínculos que restam dela. As imagens produzidas levam seus narradores para outro lugar, salvando-os dos desgastes das figuras inacabadas, das projeções terríveis, das piores assombrações. Mas nem sempre: não é o caso em *Via Gemito*, uma autoficção e seu principal livro, onde seu pai encontra, no espaço da casa, seu único refúgio como pintor emergente; alguém que até alcança um pequeno sucesso local, mas não o suficiente para tirá-lo dali. E por fim, para não me alongar em exemplos, neste que é objeto central da minha pesquisa, *Assombrações*, há toda a obra visual do narrador que também toma um certo espaço do livro e altera o curso narrativo.

No início desta investigação, imaginei os desenhos da dupla-casa, feitos por Daniele Mallarico, um pouco à luz da leitura do livro *Here*<sup>92</sup>, do também ilustrador Richard McGuire, uma das mais influentes obras gráficas das últimas décadas: um livro que retrata o mesmo lugar — um canto de uma casa — em diferentes momentos da sua história. Nas quase 150 ilustrações, que tomam cada uma sempre a extensão de duas páginas — o livro aberto — há espécies de inserções datadas, como janelas temporais, que recortam o espaço-tempo e remontam momentos desse mesmo canto da habitação no curso da sua história, ou até mesmo anteriores e posteriores à sua construção. McGuire, com absoluto domínio estético, retrata cenas cotidianas dos moradores de cada época. Página após página, os que viveram antes ou depois se tornam uma espécie de fantasma

---

<sup>92</sup> MCGUIRE, R. *Here*. New York: Pantheon, 2014.

que habita somente em nossa cabeça de leitor, já que é provável que os personagens, na ficção criada, não tenham pleno conhecimento uns dos outros ou acessado as suas histórias — lembrando aqui as pegadas de Lascaux. Mas nós sabemos, e por isso a observação do espaço se complexifica e ganha novos contornos. Aquele pequeno pedaço de mundo se engrandece a partir da noção do que nele ocorreu. Mas embora haja uma certa noção de sobreposição, através dessas inserções que se abrem a outro tempo, apesar de mantidas no mesmo recorte espacial, o espaço em si não está imbricado, ele não se confunde, as janelas separam um espaço-tempo bem definido de outro.



Figura 1 - *L'Atelier Rouge* (1911), Henri Matisse. © 2023 Succession H. Matisse/ Artists Rights Society (ARS), New York.

Assim como as janelas de Richard McGuire, lembro de *O ateliê vermelho* (*L'Atelier Rouge*, 1911), de Matisse, como uma outra possibilidade para essas inserções. Não são recortes do espaço num outro tempo, mas pinturas que remetem a ele, abrem caminho para uma especulação narrativa do período em que

cada uma foi feita naquele mesmo ateliê. Cada quadro, a partir da sua alocação, torna o tempo expandido, embora a noção temporal do ateliê pareça estar suspensa — inclusive não há ponteiros no relógio ao centro da pintura. Cada um deles representa em si um certo período de tempo ancorado àquele mesmo lugar onde estão pendurados.

Cerquei por muito tempo essa pintura. O modo como o vermelho se destaca e, ao mesmo tempo, ilumina as cores dos quadros representados. O espaço serve de negativo para cada pintura. Em *Assombrações*, há também uma obra do narrador exposta no interior do apartamento, na parede da sala. Apenas uma, embora ele tenha enviado à filha mais algumas. Uma pintura feita, segundo ele, em um tempo feliz, longe daquele apartamento, mais de vinte anos antes do seu retorno de agora. Eu me pergunto se essa pintura estaria na ilustração da dupla-casa. Se seria a sua única presença do *agora* no desenho.

“Habitar significa deixar rastros”, disse Benjamin.<sup>93</sup> Para uma questão que a fenomenologia tanto se empenhou em refletir, e que talvez jamais tenha conseguido resumir com precisão — nem mesmo Heidegger, Bachelard, Pallasmaa —, Benjamin responde numa frase: fala dos rastros, as marcas do habitar. Não são necessariamente visíveis e externas ao corpo, como antes vimos; são também internas, são os gestos, são as imagens-lembrança. Mas às vezes são, sim, as manchas, os riscos, os reparos; e são os móveis<sup>94</sup>, as fotos deixadas na caixinha em *Laços*, ou a pintura do narrador em *Assombrações*, exposta na parede da sala do apartamento. Os quadros inseridos na pintura do ateliê de Matisse são os rastros que restam, uma vez que as marcas do espaço foram apagadas pela tinta vermelha.

Em um estudo recente, conduzido pelo laboratório de conservação do MoMA, foi descoberto que Matisse cobriu o espaço do seu estúdio de vermelho apenas ao fim da pintura.<sup>95</sup> Paredes, piso e móveis, antes pintados em cores de

---

<sup>93</sup> BENJAMIN, W. Paris, a capital do século XIX. In: Passagens. Tradução: Irene Aron (alemão); Cleonice P. B. Mourão (francês). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 46.

<sup>94</sup> Emblemática é a cena no começo de *Aquarius*, filme de Kleber Mendonça Filho, onde a presença de um móvel é capaz de carregar a sua observadora a outro tempo. O cinema, em especial, utiliza os objetos como recurso visual de retorno ao passado.

<sup>95</sup> COWAN, S. Henri Matisse's The Red Studio. MoMa, 2022. Disponível em: <<https://www.moma.org/magazine/articles/727>>. Último acesso em 22 de fevereiro de 2024.

acordo com a paleta que ele vinha trabalhando na época, foram cobertos apressadamente pelo vermelho veneziano, se mantendo então presentes apenas em seus contornos. O ateliê se torna uma espécie de sombra, enquanto as pinturas estão vivas. O seu motivo ou intenção, não se sabe. Há apenas uma carta deixada ao seu patrocinador, que rejeitou a iniciativa, onde Matisse escreve não entender bem a razão por trás do gesto. É natural que a questão da cor se sobressaia no debate crítico da obra, mas pouco se fala da relação entre Matisse e seu estúdio, sua “casa de criação [...] um lugar onde paz e privacidade são desejadas e apenas alguns privilegiados são permitidos a entrar”, como escreveu Robert F. Reiff em seu artigo de 1970<sup>96</sup>. Em *Assombrações*, ao contrário, o narrador expõe francamente a sua relação com o lugar onde se encontra, e como resultado se tem não um espaço-sombra, como na pintura de Matisse, mas obras que se tornam sombras. Ele diz, mais adiante no texto:

Talvez eu devesse ter inserido [no desenho] entre meus fantasmas sobretudo as sombras dos quadros que eu acreditava ter feito, mas que de fato, pensando agora, com distanciamento, não fizera.<sup>97</sup>

Ao refletir sobre o desenho da dupla-casa, o narrador se confronta com o seu próprio trabalho, duvida da relevância de tudo o que fez, como se o julgamento do seu valor dependesse daquele apartamento onde nada seu parece encaixar pacificamente. Afinal, apenas uma obra sua se encontra exposta, e nem mesmo ela parece boa. É um corpo estranho no interior da casa; assim como é ele próprio, o narrador, estranho em seu retorno. São os desenhos do neto de quatro anos, porém, que tomam as paredes dos cômodos, pendurados pelos pais orgulhosos; um espaço que o narrador jamais teve naquele lugar quando criança.

Quanto a minha pergunta sobre a inclusão da sua pintura nas ilustrações da dupla casa, Daniele parece também não saber, nesse último trecho lido. Por um lado, o seu quadro não é rastro daquele lugar, não foi sequer produzido ali, para justificar a sua inclusão nos desenhos; mas não há maneira de dissociá-lo do autor,

---

<sup>96</sup> REIFF, R. F. Matisse and “The Red Studio”. *Art Journal*, Vol. 30. No. 2, 1970-1971, p. 145 (tradução nossa).

<sup>97</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2018, p. 95.

ele sim produto daquele apartamento, daquele bairro e cidade. O quadro, rastro seu e então prova da superação daquele espaço, parece ter se tornado, exposto onde está, nada mais que uma sombra imprecisa.

Daniele assiste toda a sua obra se afastar do presente e encontrar, junto aos seus fantasmas do passado — “entre” eles, como escreve — um lugar mais próximo da sua origem. Tudo seu está assombrado por aquele apartamento, não lhe resta mais nada imune a ele. É na direção desses fantasmas que agora nos encaminharemos.

### 3

## Os fantasmas

*Os fantasmas fazem ninho no futuro.*

Domenico Starnone

No curso inicial da pesquisa, num momento em que eu tinha uma mudança de apartamento a fazer e uma grande quantidade de coisas acumuladas a filtrar, classificar e encaixotar, a leitura do texto *Arquivar a própria vida*, de Philippe Artières<sup>98</sup>, me inspirou a escrever um diário. Eu havia começado a visitar apartamentos para alugar semanas antes; deixaria mais uma vez a casa da família onde me abriguei por toda a pandemia. O quarto a ser esvaziado era o meu próprio, o mesmo da infância, em seu estado constante de mutação de encontro ao meu eu atual, embora nunca a tempo. Ainda sem um lugar definido, as caixas de papelão que por antecedência arrumei me pareceram o destino final das coisas que lentamente comecei a espalhar sobre a cama, objetos menores que tomavam algumas gavetas sem muito uso. Projetava a imagem da nova casa livre de boa parte deles; projetava, aliás, uma imagem de casa que nem mesmo teria de imediato, custaria tempo para alcançar. E idealizava uma rotina que não exercia, culpando meu entorno pela dificuldade de implantá-la. Escreveria, trabalharia e estudaria mais na nova casa. Uma ilusão boba e agradável de ter. Nada seria como essa imagem criada, mas me ater a ela foi o que me moveu a revirar o quarto.

O início desse meu diário se deu no dia que visitei o apartamento que mais gostei, um conjugado bem cuidado e que eu poderia pagar. A projeção de rotina desejada ganhou paredes, piso de tacos de madeira e teto; ganhou cozinha e banheiro com ladrilhos azul celeste; ganhou uma janela e uma vista para outro prédio, quase sem céu. Fiz uma proposta abaixo do valor anunciado: foi aceita. Nesse meio tempo, arrumei a mudança e encaixotei as minhas coisas.

---

<sup>98</sup> ARTIÈRES, P. *Arquivar a própria vida*. In: *Estudos históricos: Arquivos pessoais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p. 9-34.

O meu quarto estava guardado em caixas, as paredes e móveis sem nada para carregar. De repente poderia ser o quarto de qualquer época da minha infância e adolescência, nada mais o fixava ao hoje. Foi quando recebi a notícia de que a dona do apartamento havia desistido da locação, num e-mail seco e direto, sem qualquer pedido de desculpas. Fiquei com um quarto cheio de caixas e um diário. Tudo bem organizado; mas não em mim, eu me baguncei por inteiro, me desgastei pela iminente permanência naquele mesmo lugar agora nu, atormentado por tudo o que revirei, dele, dentro de mim. Era a minha presença insistente ali que me desnor-teava, como se eu não estivesse mais inteiro naquele quarto. Constatei que o devaneio da projeção da rotina no novo lar insistia em ocupar minha cabeça. Eu havia criado um fantasma que agora habitava aquele conjugado que não seria mais alugado por mim, e ele já vivia os dias da maneira que idealizei. Uma versão minha que eu não poderia mais ser, não naquele espaço. Mas é também verdade que, caso eu tivesse me mudado, passaria a habitar no meu quarto um outro fantasma meu, aquele que não se mudou. De um jeito ou outro, aquele quarto jamais sairia de mim por completo, nem eu dele.

Guardei a minuta do contrato que recebi, não só no e-mail, também a imprimir, está agora na minha caixa de documentos. Parece um arquivo falso, de algo que não chegou a ocorrer. Por isso precisei escrever sobre esse pequeno apartamento. Em meu diário, ele existe, assim como *eu* existo nele.

### 3.1

#### A casa como tela

*A casa natal é uma casa habitada.*<sup>99</sup>

Gaston Bachelard

---

<sup>99</sup> BACHELARD, G. A poética do espaço. In: Os pensadores: Bachelard. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 206.

Posicionado na janela do quarto da minha infância, antes dos meus dez anos, tive uma vez um pequeno telescópio, ruim mas suficiente para me ocupar a procurar pelo céu ofuscado do Rio algo de fascinante. Que estranho e confortável era sair da exploração da imensidão do universo, vulnerável a tudo, os olhos distantes, e então retornar ao calor do quarto, à minha cama, ao colo dos pais. Lembro também do meu fascínio quando primeiro descobri, nessa mesma época, o fato de que tudo o que vemos é cada vez mais distante no tempo passado, conforme se aumenta a distância espacial entre o objeto observado e o nosso corpo. Ainda mais curioso foi acessar essa informação com base no seu exemplo mais grandioso, a observação das estrelas. Sem qualquer artifício, ao olharmos para o céu, vemos um passado muito distante para a nossa compreensão temporal. O espaço é passado. Essa frase ainda me perturba e me encanta: o *espaço* é passado. Um passado inalcançável para uma percepção limitada. Vemos o que se foi. O presente não está acessível ao nosso campo de visão, ao passo que o passado das coisas percebidas compõe o *nosso* presente. O apartamento em *Assombrações* é o universo de seu narrador, apresentado agora como um céu opaco, pouco estrelado, sem que se possa constatar as distâncias entre ele e tudo o que constitui o seu antigo lar. Um espaço que não é nada senão passado e presente de uma só vez. Para Bachelard, “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo”<sup>100</sup>.

No extremo oposto — embora não se possa necessariamente conceber um extremo outro em relação ao universo —, as infâncias são também carregadas de interesse pelo que se posta ao chão e na terra, nos materiais que encontra na natureza. Com as mãos, a criança — “essa criatura por excelência tátil, [que] tem olhos nas mãos”<sup>101</sup>, como escreveu Gandhi Piorski —, escava a terra e constrói as ferramentas do brincar para se relacionar com o mundo.<sup>102</sup> Como elas,

---

<sup>100</sup> Id., *ibid.*, p. 200.

<sup>101</sup> GANDHY, P. *Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2016, p. 109.

<sup>102</sup> Ver o capítulo “Brinquedos da vontade”, do livro *Brinquedos do chão*, de Piorski.

arqueólogos escavam o tecido da Terra e, a cada centímetro alcançado, avançam em direção ao passado.

No ensaio *O planeta: uma categoria humanista emergente*, Dipesh Chakrabarty propõe a reflexão do conceito de espaço primeiro a partir de um todo desconhecido, para então adentrar naquele assimilável à condição humana. O ponto de partida é a distinção das palavras *planeta* e *Terra* feita por Heidegger, introduzindo a última como categoria filosófica.<sup>103</sup> O uso do termo *planeta* se restringiria à compreensão científica da grande massa de matéria localizada em algum lugar do universo, enquanto a *Terra* traria consigo toda a carga humana dentro do contexto histórico e social, estando diretamente atrelada ao conceito de habitar o *mundo* de Heidegger. Há, portanto, aquele espaço-tempo que se refere ao planeta, e outro, distinto ainda que o mesmo, que recai sobre a Terra e o mundo.<sup>104</sup> Enquanto “vemos o passado” distante ao olharmos o céu, no mundo apenas o acessamos (o passado) dentro de nós, a partir dos rastros externos e das lembranças que guardamos. Não assimilamos o passado visível do espaço cósmico, mas somos capazes de *ver* o passado humano, sobretudo quando há no espaço terreno algo que nos sirva de guia, uma foto ou imagem qualquer, ou no nosso caso, um lugar conhecido, uma casa. O *lugar* presente na literatura me parece ser este, não onde os olhos alcançam, mas onde eles já estiveram, presentes em suas próprias órbitas.<sup>105</sup>

A princípio, um telescópio — para esgotar a minha limitada referência cósmica — pode ser um instrumento que nos permite olhar mais a fundo no passado e explorar, no universo, a origem do *planeta*, captando em sua lente imagens há muito tempo projetadas pela emissão de luzes distantes; mas ele de nada serviria às relações humanas. A literatura, as artes, sim, servem da mais poderosa lente nesse sentido. Por isso destaco o recurso empregado por Starnone em seu livro, alçando a casa à condição de *tela*, como se houvesse uma projeção de luz que imprimisse nela as imagens do passado. Mas diferente do que um

---

<sup>103</sup> CHAKRABARTY, D. *O planeta: uma categoria humanista emergente*. Tradução: Gabriela Baptista. Dinamarca: Zazie Edições, 2020, p. 9.

<sup>104</sup> Id., *ibid.*, p. 12.

<sup>105</sup> Id., *ibid.*, p. 14.

telescópio voltado ao céu nos apresenta — um espaço vazio de vida e relações, por mais fascinante que seja —, o que a casa tem a revelar é justamente o que nela restou dos afetos.

Por isso é importante que a *brecha* seja *transparente*, como narrou Daniele Mallarico, para que ela funcione como uma lente para o passado, por onde se vê através. A casa serve como tela, enquanto a *intercapedine trasparente* é o lugar dos agentes das sombras e o olhar do narrador, a luz que atravessa tudo.

Walter Benjamin, em "Notícia de uma morte", contido em *Infância berlinense*<sup>106</sup>, narra a ida de seu pai ao seu quarto para anunciar a morte de um primo. “O meu pai tinha entrado para não ficar sozinho. Mas quem ele procurava era o meu quarto, não eu”<sup>107</sup>, ele escreve. Seu pai queria estar naquele lugar, um *universo* também seu. Queria, talvez, ver as imagens do passado projetadas nas paredes do quarto, queria encontrar os fantasmas — inclusive dele próprio — que ali ficaram. O pai parece ter buscado, em si e a partir do cômodo, a *brecha transparente*, a *zona intermediária*, que por ser um entre-lugar, é povoada por fantasmas.

Conforme antes adiantei, adoto o termo “fantasma” sobretudo para dar conta das projeções criadas a partir do narrador de *Assombrações*, versões do que ele poderia vir a ser caso não tivesse se afastado da sua origem. Os “meninos<sup>108</sup>, muitos meninos”<sup>109</sup>, inseridos por Daniele na *intercapedine trasparente* — quando o termo primeiro surge no texto como resolução visual para as ilustrações do conto de James<sup>110</sup> —, são alguns desses fantasmas. Essas versões o assombram, e encontram no apartamento, na *zona intermediária* fundada pela psique do narrador, o seu lugar de manifestação, tendo no espaço da casa uma espécie de tela onde podem se projetar. Uso aqui o termo “projeção”, por sua vez, para dar

<sup>106</sup> Agradeço à Patrícia Lavelle por ter me indicado esta importante referência, enquanto eu me encantava ao explorar a obra de Benjamin relacionada aos espaços habitados.

<sup>107</sup> BENJAMIN, W. Rua de mão única; Infância berlinense: 1900. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p. 95.

<sup>108</sup> Embora Starnone use a palavra “ragazzini” para se referir a esses meninos, destaco a existência do termo *scugnizzi* (*scugnizzo* no singular), usado em Nápoles para meninos que se viram sozinhos na rua, sobrevivem do que conseguem, sobretudo através de infrações criminais.

<sup>109</sup> STARNONE, D. Assombrações. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2018, p. 90.

<sup>110</sup> Ver página 38 desta dissertação.

conta das imagens construídas a partir daquilo que não é tátil ao personagem, e, portanto, não-visível pela percepção; imagens colocadas diretamente entre a memória e a espacialidade ficcional. Há de existir uma superfície que dê conta da *projeção*, e na escrita de Starnone — assim como para James, de certo modo, em seu conto —, o espaço da casa serve como essa superfície. A narrativa, portanto, toma conhecimento desses fantasmas, os torna visíveis, mas no caso de *Assombrações*, os mantém no campo do imaginário do narrador. Ricoeur, ao citar Sartre em *O imaginário*, destaca o poder que as imagens criadas pelo ato da imaginação têm de fazer aparecer o objeto através de um encantamento que “equivale a uma anulação da ausência e da distância”<sup>111</sup>. Os fantasmas de Daniele Mallarico habitam a casa, agem nela.

Daniele, desde o início do romance, se apresenta debilitado, o corpo se recuperando de uma cirurgia, a saúde longe da ideal; mas embora isso seja lembrado com frequência por ele, os delírios, ocorridos mais adiante na narrativa e causados pela fraqueza, apenas se manifestam através de projeções definidas e localizadas no espaço do apartamento, em virtude dele. Não há ameaças, o que o assusta é o lugar em si, a memória que encontra nele a sua forma assombrosa. Mas são somente imagens, projeções imaginárias contidas no seu olhar, e em nenhum momento a narrativa caminha para o maravilhoso, como veremos mais à frente.

A primeira projeção apresentada no romance, contudo, não se traduz numa versão expelida pelo narrador em seu passado, mas fantasmas da sua família ainda pouco assentados no espaço atual do apartamento — o retorno é recente, nada está assentado —, e que mais parecem lampejos desnorteados de imagens que flutuam entre a sua mente e o seu olhar:

Saí do quarto e enveredei de má vontade — onde estava o interruptor? — pelo corredor escuro. Já em Milão, nos últimos tempos, o escuro não me agradava. Eu acendia todas as luzes da casa porque, depois da operação, a penumbra às vezes animava o inanimado, e eu tinha a impressão de ser agarrado pelos móveis, pelas paredes, coisa que atribuía à debilitada circulação sanguínea, ao cérebro pouco oxigenado. Então avancei com prudência, roçando as paredes com os nós dos

---

<sup>111</sup> RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 69.

dedos, mas mesmo assim vi um lampejo de meu pai sempre sombrio, lançando os cabelos para trás com ambas as mãos, minha mãe que, de fosca cinderela, às vezes se transmudava entre terrores e melancolias em senhora elegante de véu, minha avó que, vítima de derrame, agora estava sempre sentada em silêncio, *arrugnata*, vocábulo que no dialeto indica os corpos dobrados sobre si mesmos, curvos como um podão esquecido a enferrujar num canto.<sup>112</sup>

Mesmo antes de Daniele ir a Nápoles, quando ainda se encontrava em Milão, o inanimado se “animava”, a casa o agarrava. Starnone faz aqui uma justificativa inicial onde então apoiará os fantasmas projetados por seu narrador: a convalescença sendo uma via por onde a sua imaginação vaza para o espaço percebido. E no berço de sua infância, toda a memória há de se animar. A casa, então, também acolhe certos fantasmas de natureza externa ao narrador; mas ele parece não saber definir bem o que separa as suas projeções pessoais, versões suas como vimos, dessas outras, de indivíduos que certamente o assustavam na infância. Em uma passagem adiante, há a menção subsequente desses dois “tipos” de *fantasmas*, como se na erupção das lembranças não importasse a origem de cada um, ou nem mesmo o tempo de aparição dos eventos fantasmagóricos, prevalecendo somente a *tela* onde são projetados os espectros — o interior da casa:

[Os meus espectros] Estavam furiosos comigo porque, expulsando-os desde a primeira adolescência, eu me enfraquecera. Você quis se transformar — diziam — num senhorzinho de fina sensibilidade e veja a que se reduziu.

Enxotei aquelas imagens, deixei a poltrona gemendo, forcei-me a dar um novo giro pela casa, mas dessa vez acendendo as luzes. Ainda adolescente eu via — quando andava no escuro ou na penumbra — parentes de meu pai e de minha mãe que eu conhecera ou só tinha visto em fotografias. Haviam morrido durante a guerra, disso eu tinha certeza, e todavia estavam de pé nos cantos da casa, escondidos atrás de uma porta, atrás de um armário. Se eu os descobria, me faziam sinal para ficar calado, davam uma piscadela, riam sem nenhum som.<sup>113</sup>

Ainda assim, com o avançar da narrativa, Starnone evidencia o seu interesse pelos fantasmas gerados por seu narrador, furiosos agora que sabem por quem foram trocados. Daniele se confronta com as suas projeções repelidas,

<sup>112</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2018, p. 16.

<sup>113</sup> Id. *ibid.*, p. 87-88.

inclusive identificando algumas — todas com descrições restritas às suas ocupações, e distantes de quem ele queria se tornar:

Moço de barbearia, um rapaz de treze anos que escovava pelos dos ombros dos clientes. Aprendiz numa oficina, torneiro [...], operário [...]. Vendedor de *carncòtt e piepuórc* na Porta Capuana. Camorrista assassino, malandro, entrão, politiqueiro que combina legalidade com ilegalidade, instituições com trambicagens, com a prisão de Poggioreale. Seguir o caminho da grana: tornar-se milionário espantando os honestos, corrompendo-os, roubando, devastando. Ou seguir a via da lamúria cotidiana do empregado no bar, entre um café e uma *sfogliatella*, recitando o papel de quem podia fazer mais e que, por excesso de rebeldia honesta, nunca fez. Ou ficar na janela esperando que dos becos e da periferia as multidões de desesperados transbordem para subverter o mundo — quem está em cima desce — e o sangue escorra em riachos para que finalmente cada um dê segundo suas capacidades, e a cada um seja dado segundo suas necessidades. Estes e outros e outros mais são os fantasmas que ora saltam pelos cômodos da minha adolescência.<sup>114</sup>

Dentre todos eles, Daniele escolheu um, o *seu eu*, o menos napolitano. Ao chegar nesse momento da pesquisa, custei a alcançar a natureza destes espectros de Daniele, dessas versões preteridas, compreendendo de início que o relato narrado é feito por uma delas, aquela eleita pelo narrador para si, formando o seu *eu*. Mas nem mesmo esta versão escolhida parece ser a única voz que narra. No diário de Daniele, também ela se encontra por vezes afastada da enunciação, como se o regresso à casa a tivesse afastado de seu corpo ou dificultado a sua instalação. “Tenho um grande afeto, que cresce com o tempo em vez de diminuir, pelo eu que dolorosamente selecionei entre tantos, *o meu eu*”<sup>115</sup>, diz um narrador cru e incerto, perdido entre todas as suas versões — em Milão, há certamente uma que se sobressai, a versão eleita, mas em Nápoles, existem todas. E ele prossegue: “O esforço começa quando o lançamos no mundo para que seja amado tanto quanto o amamos”<sup>116</sup>. Esse *eu* é a sua melhor tentativa de se apresentar ao mundo e com ele se relacionar, visto como o melhor em relação aos demais, embora não seja a sua essência absoluta. Ao escolher um, Daniele assume que se constitui de *todos*. Mas no curso do livro, enquanto se encontra na *zona intermediaria* junto aos seus fantasmas, como que observando de fora, pela transparência da brecha na qual se

<sup>114</sup> Id. *ibid.*, p. 174 (grifos do tradutor).

<sup>115</sup> Id. *ibid.*, p. 173 (grifo do autor).

<sup>116</sup> Id. *ibid.*, p. 173.

encontra, a sua versão definitiva e melhor acabada a cuidar do seu neto e a trabalhar nas ilustrações do conto de James, a voz que narra mais parece pertencer a esse narrador cru, quase neutro, despido de todas as suas variações e por ora a vagar por entre elas, confuso com a sua própria natureza e escolhas de vida — adiante que isso mudará quando a *brecha* se romper.

Ao cercarmos a natureza dessas versões — as descartadas e a escolhida — como imagens geradas a partir de um corpo que se encontra numa determinada situação de proximidade em relação ao seu lugar de origem, percebemos que são imagens deslocadas, rejeitadas por esse corpo, que não encontram mais nele uma existência possível. Elas são, portanto, imagens inanimadas que se animam; são *fantasmas*, espectros a vagar pela casa, confinados à *zona intermediária* fundada por quem os gerou.

Blanchot, novamente em seu ensaio acerca do imaginário, ao refletir a imagem como continuação do objeto que a origina<sup>117</sup>, recorre à visão de um corpo sem vida, assim como depois faria Didi-Huberman<sup>118</sup>; mas em vez de reconhecer a experiência do mundo alterada por esse evento, traça no próprio morto o paralelo do que seria a imagem, entendendo a morte física como a mais próxima experiência que alguém — o corpo, alcançado o estado de quase coisa, objeto — possa chegar de ser um reflexo daquilo que já não mais existe. E aí, sim, ele pode se fazer presente em “toda a parte, no quarto, na casa”<sup>119</sup>. Ou seja, em vez do mundo se desmembrar em imagens que nos remetem, por exemplo, a um ente perdido, é a imagem desse ente que se sobrepõe às coisas do mundo. Se trata de um outro processo, em relação ao descrito por Didi-Huberman, uma outra

---

<sup>117</sup> BLANCHOT, M. O espaço literário. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 279.

<sup>118</sup> Para Didi-Huberman, o visível está condicionado a se dividir em dois, sendo essa cisão algo inelutável, a “inelutável modalidade do visível”, como escreveu James Joyce em *Ulysses*. Em *O que vemos, o que nos olha* (Editora 34, 1998) o autor se vale da obra de Joyce para descrever os limites do que é visível, sendo a única saída, então, a cisão do que se vê para que mais sentimentos, pessoas, lugares, tudo, caiba no olhar. O texto de Joyce não se atém à superficial relação entre ver e tocar, sendo o toque o limite do que é visto; ele vai além e transpõe ao mundo visível aquilo o que nele Stephen Dedalus perdeu: a sua mãe. Ele a vê em todo canto, através das coisas, num animismo enlutado e dolorido, cruel até, ao expor o trauma que foi presenciar a sua doença.

<sup>119</sup> BLANCHOT, M. O espaço literário. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 284.

abordagem: é o próprio corpo sem vida que se torna sua imagem.<sup>120</sup> O fantasma, que em sua natureza pratica o retorno aos lugares<sup>121</sup>, seria essa imagem prolongada. Embora soe fúnebre, e talvez seja uma comparação falha — porém inevitável no percurso tomado pela pesquisa —, é o que ocorre também com os *fantasmas* de Daniele Mallarico, imagens sem vida e sem corpo, reflexos que para ele se fazem presentes na casa. Cada versão sua abandonada retorna para reivindicar a sua existência junto ao corpo que a negou, junto a este ser despido que vaga entre elas.

Aqui em Nápoles muitos *eus* estiveram em botão desde a primeira adolescência, e ansiavam por se impor, agarrando-se às mil possíveis variações da cidade, porque também a matéria de Nápoles é variável, tantas, tantas cidades podiam existir nela, melhores ou até piores do que esta. Mas foram possibilidades que tiveram vida breve, e eu as descartei. Ou talvez tenha apenas acreditado que o fiz. Queria tentar me tornar uma coisa só e pronto, um artista de relevância planetária, um dos poucos que serão recordados até que o sol se apague, ou talvez até depois, em planetas habitáveis, sob sóis benevolentes. Não consegui, e agora as velhas variações — clones defeituosos, fabricados pela consciência descontente — se erguem todas com uma força inesperada, como vermes — velho símile retirado de James — quando se levanta uma pedra.<sup>122</sup>

Ao “levantar” a casa atual, como uma pedra, e ver a antiga residência de sua infância<sup>123</sup>, todas as versões abandonadas por Daniele e por ele reprimidas em seu interior, clones “fabricados pela consciência descontente”, emergem e se alojam na brecha que encontram, deslocadas do passado, de quando foram descartadas, e à parte do presente, esse jamais alcançado. Para serem reencontradas como “vermes” escondidos, como fantasmas projetados, as versões precisam primeiro se desgarrar do corpo quando já não mais o representam. Não há real desgarramento, são processos internos, como sabemos, mas que marcam a construção do *eu* escolhido pelo narrador, distinto de suas outras variações

<sup>120</sup> Id., *ibid.*, p. 282.

<sup>121</sup> Id., *ibid.*, p. 283.

<sup>122</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2018, p. 171 (grifo do autor).

<sup>123</sup> O apartamento de Nápoles, que às vezes chamo de “casa natal” — na carona da cidade, que é natal —, e às vezes chamo de “casa da infância”, ao que tudo indica, não é a primeira casa do narrador; mas nenhuma outra é descrita, esta sendo, então, onde ele de fato viveu a sua infância, marcando sua formação como indivíduo e, sobretudo, a formação de seus fantasmas. O apartamento é a casa natal do seu *eu* escolhido, ainda que, para tentar alcançar esse *eu*, tenha sido preciso abandonar o lar e a cidade natal.

enterradas como corpos mortos. Ainda nesta última entrada do diário, Daniele sugere o instante em que ocorre esta *cisã*o:

Nesta noite, enquanto Mario e seus pais briguentos e os móveis da casa dormem, os clones parecem se equilibrar sobre uma grande esfera, e seus corpos cingidos, momentaneamente aliados, se elevam segundo a forma sinuosa do ponto de interrogação. A imagem poderia servir, mas preciso procurar outras. A variabilidade é difícil de desenhar. Queria fixar o momento em que você é de um jeito e então *se* repele, deixando apenas as quinquilharias que lhe servirão para ser outro.<sup>124</sup>

O que se repele, deixando as suas marcas, foram outros *eus*, não projetados mas reais e descartados; e as demais projeções que se criam a partir deles — o barbeiro, o torneiro, operário, vendedor, ou o camorrista, o encarcerado, o político, o milionário —, essas, sim, são as suas extensões projetadas, que encontram ainda no corpo, sobretudo nesse presente em Nápoles, as mesmas qualidades que as caracterizam. De todo modo, ocorre esta *cisã*o. No conto de Henry James, Spencer Brydon, seu personagem central, procura um espectro seu, tema a ser explorado no subcapítulo seguinte, mas que por ora nos basta saber se tratar também de uma versão sua não vivida, assim como ocorre ao narrador de Starnone; mas diferente dos espectros repelidos de Daniele, o de Brydon não foi expulso, e é agora desejado. As semelhanças e dessemelhanças entre um e outro parecem ser planejadas por Starnone. Na extensa entrada do dia 19 de novembro, Daniele Mallarico comenta em seu diário que aquilo o que “Brydon caça é uma variação da sua carne viva”, “a princípio enovelada em si mesma, [e que] depois deve por força se desdobrar, deve ter um desenvolvimento, como se fosse feita de um número espantoso de fotogramas numa película daquelas de antigamente”.<sup>125</sup> Se trata de uma verdadeira descrição do efeito da projeção caçada por Brydon, tal como ele próprio experimenta, relacionando-a a uma série de “fotogramas” que se atiram na direção da casa da infância, demonstrando que nossa especulação no início desta seção encontra, no texto, o seu paralelo.

---

<sup>124</sup> Id., *ibid.*, p. 171 (grifo do autor).

<sup>125</sup> Id., *ibid.*, p. 171.

## 3.2

### Os fantasmas e os outros

A influência do conto de Henry James na narrativa de *Assombrações* é incontestável, os dois textos parecem se entrelaçar a partir do esforço de Starnone; mas enquanto se tocam em alguns aspectos, sobretudo no retorno à cidade e casa natal, há também uma série de pontos divergentes que distanciam as duas narrativas, enriquecendo a comparação.

A primeira e imediata diferença repousa sobre o estado em que se encontra o lar da infância. Enquanto Daniele Mallarico reencontra o apartamento novamente habitado, Spencer Brydon se depara com a casa vazia. Mas o estado presente não impede a manifestação da memória fundada nesses espaços, que ocorre a partir do olhar dos dois. Tanto James como Starnone afirmam que a casa se faz naquilo que afeta o seu habitante. O vazio, para Brydon, fornece um lugar ainda mais propenso às projeções da memória, apesar de não termos vasto acesso a ela pelo texto. Mesmo assim, é reforçado que aquilo o que o personagem vê não condiz com o que se apresenta em seu consciente. Quando se depara com o espaço abandonado, vazio e sem móveis ou energia elétrica, Brydon ouve alguém comentar sobre a vacuidade que ali encontram e prontamente responde: “Para mim, a casa *está* habitada. Para mim *está* mobiliada.”<sup>126</sup>

O que ele vê, e somente ele é capaz de enxergar, talvez seja aquilo que via quando deixou o lugar pela última vez; talvez seja o que primeiro lembra ter visto, a primeira lembrança da casa; ou ainda, uma sobreposição imprecisa dessas e outras imagens carregadas de afeto. O narrador então intervém e justifica a resposta convicta de Brydon ao dizer que “os pais dele e a sua irmã favorita, para não mencionar outros parentes, numerosos, tinham ali passado a existência e ali morrido. Isso representava inapagável vida contida entre aquelas paredes”<sup>127</sup>. É através desses afetos, eventos vividos no espaço da habitação, que a casa se

---

<sup>126</sup> JAMES, H. A bela esquina. In: Até o último fantasma. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, n. p. (ebook).

<sup>127</sup> Id., *ibid.*, n. p. (ebook).

constrói e supera o vazio atual. É o olhar da sua infância que materializa, sobre o espaço do presente, tudo o que havia no passado. O espaço se ressignifica, deixa de ser somente uma casa abandonada quando acessamos sua história.

Já o apartamento de Nápoles, encontrado pelo narrador de *Assombrações*, não está vazio, mas transfigurado na casa de sua filha. Se trata de um outro processo em relação ao conto de James: enquanto há o esvaziamento de um, suspensão aparente do tempo, no outro há a sobreposição, um novo lar. Starnone parece induzir a comparação de seu texto com o conto para provar que não importa o estado atual do espaço revisitado, desde que haja afeto o suficiente para contaminar o olhar do seu observador. Um olhar que cintila entre passado e presente, vacilante entre tempos, entre lugares, sobrepondo tudo sob o risco de se perder em si. Há um trecho onde isso fica evidente, junto ao entendimento da *intercapedine trasparente*. Após uma longa divagação pelo seu passado, o narrador retoma sua atenção ao lugar onde se encontra, afirmando: “*Voltei à concretude da sala de estar com um impulso da vontade, a luz da tarde estava indo embora.*”<sup>128</sup> O *voltar* “à [uma] concretude” material, notando inclusive o sol poente, reforça a ideia de um narrador que vagueia por outra dinâmica espaço-temporal.

Ainda mais distante da casa de Brydon, está uma outra referência — que trago para mostrar o seu oposto —, retirada de um filme de Manoel de Oliveira. No documentário *Visita, ou Memórias e Confissões*, de 1993, o cineasta conta que está deixando a casa onde viveu por quarenta anos, vendida a contra-gosto para pagar dívidas que acumulou. No momento da filmagem, a casa não é mais legalmente sua, mas ao mesmo tempo, intimamente, é, uma vez que se encontra em seu estado deixado por ele e sua esposa. A câmera é operada como sendo o ponto de vista do próprio Manoel, que narra sobre a imagem as lembranças que ali viveu enquanto vaga pelos cômodos. O filme faz do cineasta o seu próprio fantasma. Se a casa deixou de ser sua no papel, vai para sempre ser na memória, nas cicatrizes e rastros que deixaram um no outro. São muitos os arquivos acessados e usados na montagem, imagens da família, fotos, mas o que prevalece

---

<sup>128</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 76 (grifo nosso).

é o retrato presente e cotidiano da casa perdida. É possível entender como vive o casal, prestes a deixar o imóvel: na cozinha há comida sendo feita, vegetais frescos na bancada, pão recém partido, vestígios da vida diária; há desenhos na mesa de um quarto, móveis, livros, tudo, não como cenário, mas como a única versão possível daquela casa para a voz que nos guia. Num dado momento, a esposa de Manoel e também narradora do filme, Maria Isabel, se questiona sobre o que os dois falam: “que maneira de conversar às seis da tarde numa casa vazia”. Manoel responde: “não está nada vazio”, e prossegue dizendo que “restam os móveis e as coisas”. Mas por fim parece se corrigir: “me refiro a tudo o que se instala nos espaços aqui”. O que se instala não são os móveis, mas os eventos que narram. Por isso é curioso pensar que a resposta de Manoel é a mesma de Spencer Brydon, embora suas casas estejam em situações opostas. O que as une é a existência do relato. É a partir da memória acessada através do espaço da casa que o cineasta escolhe arquivar a sua vida.<sup>129</sup>

Manoel ainda imagina a entrada dos novos donos enquanto ele e Maria Isabel caminham e insistem em permanecer na casa. Ela nunca foi tão deles, como querem acreditar. Mas devem imaginar as alterações por vir, a futura decoração, possíveis obras. Parecem sofrer por isso, mesmo que não o digam. Seria o apagamento dos seus rastros, um sentimento que de imediato desacolhe, desabriga os dois, evidenciando que a casa deixará de ser o seu *lugar* para ser de outros. Enquanto essa possibilidade se desenha, se inicia o processo da perda física da casa, se desdobrando no seu arquivamento. Em outras palavras, enquanto caminham pelos aposentos, lembrando e arquivando a habitação, eles expõem o fim do *sentir-se em casa*. Nesse sentido, Ricoeur escreveu que “a inquietante estranheza [...] ligada ao sentimento de não estar em seu lugar mesmo em sua própria casa nos assombra, e isso seria o reinado do vazio”<sup>130</sup>. Parece ser o que Maria Isabel sentiu ao comentar o vazio da casa, e o que Manoel, em reposta,

---

<sup>129</sup> O documentário de Manoel de Oliveira foi rodado em 1982 e guardado até a sua morte, para então ser levado a público. Mesmo durante o período de mais de uma década em que provavelmente os rolos das películas repousaram em alguma prateleira, o filme serviu como arquivo-objeto da casa, o único lugar onde ela ainda se fazia presente como residência do realizador, inalterada.

<sup>130</sup> RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 157-158.

possivelmente tenha de imediato reprimido e rejeitado, se apegando às lembranças. O vazio ao qual Ricoeur se refere, porém, talvez diga respeito somente à natureza interior, nada tem a ver com o espaço. É importante desde já separar: este outro vazio será trabalhado ao fim da dissertação, mas por ora, nos ateremos à vacuidade espacial.

Não à toa — na carona dessa observação e entre o vazio interior e o que repousa sobre o espaço —, a primeira vez que o narrador de *Assombrações* nos conduz pelo apartamento em seu estado atual, como fez Manoel e Maria Isabel em sua casa perdida, ele começa dizendo: “Perambulei sem vontade pelo apartamento *vazio*, comparando mentalmente os espaços que eu tinha desenhado durante a noite com a casa de hoje.”<sup>131</sup> Ainda que Daniele se refira a um vazio de pessoas — é o único momento em que ele se encontra sozinho, o neto na escola —, eu não acredito no uso despropositado dessa palavra, “vazio”, porque logo em seguida, ao nos guiar pelo apartamento, ele nota e destaca com surpresa tudo o que agora preenche o espaço que antes conhecia.<sup>132</sup> Não é somente uma questão de não sentir-se mais em casa, a apresentação dos cômodos é também uma novidade para ele, que parece não os ter visto no dia anterior, quando havia chegado. Os desenhos que fez naquela madrugada, da casa do passado, demonstram que seu olhar se apoiava no espaço mas estava distante no tempo. O que havia ilustrado tinha os limites daquele lugar bem definidos, mas o presente havia se diluído a ponto de não ser notado. A *zona intermediária*, ativada pelo ato do desenho como vimos ser, se construía naturalmente, sem ser percebida, como uma resposta imediata de seu corpo primeiro voltada ao passado, para então notar o presente. E não há vazio agora, ao seu redor, o apartamento está habitado, vivo sobretudo devido a presença do seu neto. O narrador por fim recai na *zona intermediária*, que é por onde, a partir de agora, a espacialidade da narrativa vai buscar se construir; ele assombrando e sendo assombrado. Sobre o que escreveu Ricoeur,

---

<sup>131</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 30 (grifo nosso).

<sup>132</sup> Em uma entrada em seu diário, quando já se encontra instalado no apartamento de Nápoles, Daniele faz suas primeiras impressões do que mudou no interior da casa e ressalta não o que há de material, mas o frio que sente, “um frio novo”. Algo que, segundo ele, não havia antes. Talvez até houvesse, mas somente o corpo fragilizado de agora dá conta de sentir.

me pergunto se em um espaço conhecido, mas vazio, ou cheio daquilo que não conhecemos, nós nos tornamos fantasmas.

Retomando e avançando no contraste entre os textos de Starnone e James, é notável que Spencer Brydon, diferente de Daniele Mallarico — que desde o início atribui a sua infelicidade à cidade e casa natal —, a princípio encontra no seu retorno às origens o espaço de uma certa felicidade; e ainda mais notável que isso ocorra considerando que James narra os lugares revistos de modo a resgatar o seu estado decadente de antes, em contraste com as melhorias do agora, e deixe subentendido que seu personagem desdenha do que lá encontra. A casa certamente não representa para ele a raiz das suas frustrações:

Encontrava naquele lugar, tal como estava e mais do que poderia exprimir, uma fonte de interesse e de alegria.<sup>133</sup>

O que não se pode exprimir é a memória, que tem a sua dinâmica alterada e reavivada pelo retorno. E o “interesse” e a “alegria” mencionados não se referem apenas ao passado, mas também a uma nova obsessão desenvolvida em virtude do seu regresso, ainda na primeira de três partes do conto: uma curiosidade tremenda que o personagem sente em desvendar quem teria sido se não houvesse partido dali quando mais novo. A alegria encontrada por Brydon, aliás, se descola em definitivo do passado vivenciado — inclusive afirmando agora ele próprio, por diálogo, a sua relação conflitante com a memória —, e se torna uma curiosidade profunda por um passado, presente e futuro alternativo, quando ele lamenta

“[...] Não ter persistido na rota perversa de minha juventude... e, poderia dizer, quase a despeito da praga de meu pai; não ter continuado nela, desde aquela época até hoje, sem qualquer dúvida ou angústia; não a ter sobretudo preterido, não a ter amado, amado muito, com tal insondável presunção da minha preferência pessoal: algum desvio *disso*, quero dizer, haveria de produzir algum efeito diverso na minha vida e na minha ‘forma’. Eu devia ter ficado [...]”<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> JAMES, H. A bela esquina. In: Até o último fantasma. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, n. p. (ebook).

<sup>134</sup> Id., *ibid.*, n. p. (grifo do autor).

É a partir desse desejo obsessivo, que demonstra ter em relação ao mistério de uma vida alternativa e não consumada, que Brydon profere o que mais tarde servirá de base para James estabelecer a sua narrativa fantástica. Ao se referir ao *outro* possível, sua versão indefinida, ele diz: “*Ele não é eu. É uma outra pessoa, totalmente outra. Mas eu o quero ver, quero sim [...]. E posso, e vou.*”<sup>135</sup> Assim começa a sua busca, uma verdadeira caça que se dá nos limites da sua antiga habitação.

No começo desta seção, tratei a casa de Brydon como “abandonada” antes da sua chegada, uma condição comum ao nosso imaginário, mas não por isso bem definida. Se uma casa permanece por muito tempo sem cuidado, se dela não saem ruídos, sons de moradia, ela se torna, aos olhos da rua, abandonada. Se a vegetação toma conta do telhado e muros, se a água da chuva suja a sua fachada, a casa perde qualquer dono, se torna da rua. A casa abandonada pertence ao espaço onde ela se apoia. Nada impede que alguém entre e pegue, do seu interior, o que bem entender. Até que, após um certo período e aos olhos de quem por ela passa, com o tempo agindo para escancarar as marcas do abandono, a casa se torna assombrada: seu pertencimento passa da rua aos fantasmas. Ela se torna uma ameaça. Menos para aquele que dela tudo conhece e a ela retorna. Brydon resgata a casa dos fantasmas alheios, ilusões dos passantes, para situar e encontrar nela um fantasma somente seu.

Para Todorov, nas histórias de fantasmas de James — assim como diz ser na fórmula geral da narrativa fantástica —, o leitor se vê dividido entre atribuir os ocorridos narrados à imaginação, ou aceitar a existência do sobrenatural.<sup>136</sup> O fantástico nunca está livre de questionamento, ele “dura o tempo dessa incerteza; assim, o leitor opta por uma ou outra solução, desliza para o estranho ou para o maravilhoso”<sup>137</sup>. Sem a manutenção da hesitação, portanto, não há fantástico, “a regra do gênero implica que a ambiguidade seja mantida”<sup>138</sup>. E James utiliza dos fantasmas muitas vezes como suporte dessa ambiguidade; já Starnone, não. A

---

<sup>135</sup> Id., *ibid.*, n. p. (ebook).

<sup>136</sup> TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 191.

<sup>137</sup> Id., *ibid.*, p. 192.

<sup>138</sup> Id., *ibid.*, p. 195.

presença de fantasmas é fundamental para as duas obras aqui tratadas, mas isso se dá de formas muito distintas. No alto da sua obsessão, Brydon busca e por fim se depara com uma figura habitando sua casa, e nada sabe sobre ela; já Mallarico projeta, ele próprio, os seus fantasmas, e parece saber tudo sobre eles, por serem versões, suas ou não, conhecidas e abandonadas, presas ao universo negado e deixado para trás, esquecidos naquela casa e pelas ruas da cidade natal.

Eu me tornara carne; o resto, fantasmas. E agora lá estavam eles, parados na grande sala do apartamento da minha adolescência, apartamento hoje transformado em casa de Betta, de Saverio, de Mario. Tinham se reunido ali com seu dialeto, suas maneiras e seus desejos indecentes, sua maldade pronta a explodir por qualquer mínimo conflito. Não me perdoavam por ter escolhido a mais impossível das variações e tê-la defendido contra eles sem ceder um milímetro. Eu os expulsara, mas nunca por completo.<sup>139</sup>

Em *Assombrações*, não há maravilhoso, e embora a hesitação até possa ocorrer, ela acaba recaindo sempre para o estranho<sup>140</sup>, como fruto da consciência de um narrador perturbado por suas memórias. Ao contrário do que defende Todorov<sup>141</sup>, aqui é justamente o narrador-personagem que facilita essa percepção, que chega perto de impedir a hesitação, ao tratar de eventos que tem sua origem e manifestação na sua psique, ainda que se utilize da “aparição” de fantasmas para isso. É através do acesso a esse consciente que tomamos partido como leitores. James, por sua vez, insiste por exemplo em citar as gerações de familiares de seu personagem que viveram e morreram na casa, mas evita construir imagens, a partir de Brydon, que tratem da memória do espaço onde ele se encontra; não atinge o que ele vê a respeito das lembranças, mas sim daquilo que ele anseia encontrar: o seu outro. Assim, a narração em terceira pessoa em *The Jolly Corner*

---

<sup>139</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 75-76.

<sup>140</sup> Para Todorov, o gênero estranho — assim como o maravilhoso — é vizinho do fantástico, podendo haver, entre os dois, um subgênero que dê conta do período em que a obra consegue sustentar a hesitação, o *fantástico-estranho* — ou no caso da escolha pelo maravilhoso, o *fantástico-maravilhoso* (2011, p. 156). Mas a permanência de *Assombrações* nesse lugar hesitante é tão breve que não caberia encaixar a obra nem mesmo neste subgênero. A exceção talvez seja o momento em que Daniele comenta as aparições de fantasmas dos conhecidos de sua família, vistos durante a sua infância no espaço da casa (ver página 52 desta dissertação, onde há o trecho citado); mas que por ser um evento pontual narrado, não chega a alterar o gênero da obra.

<sup>141</sup> TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 193.

se mantém por vezes afastada de um olhar ao passado de seu personagem principal, estando focada nessa sua existência alternativa a preencher a casa, e não cria uma visibilidade partindo dos seus afetos; enquanto Starnone prioriza a construção imagética da memória, fazendo da espacialidade não apenas cenário, mas lugar de significação e subjetividade.

Embora as obras de James e de Starnone aparentemente não se encontrem quando analisamos o gênero ou o espaço afetivo, elas se aproximam por outro meio. Para Todorov, James “não dá importância ao acontecimento bruto, e concentra toda a sua atenção na relação entre personagem e o acontecimento”<sup>142</sup>. Em *Assombrações*, vale lembrar, os fantasmas de Daniele Mallarico emergem justamente através da instalação dessa mesma relação, com a vinda do narrador à casa da infância. É o movimento do indivíduo na direção da sua memória, em contato com um determinado lugar, que faz florescer os seus conflitos e gera a busca por algo que não mais se encontra daquela forma como foi conhecido e pela qual é lembrado, estando portanto *ausente*. Na obra de James, “o núcleo de uma narrativa será frequentemente uma ausência (o escondido, os mortos, a obra de arte) e sua procura será a única presença possível”<sup>143</sup>, podendo adicionar à lista, e assim acolhendo também a narrativa de Starnone, a casa e a cidade natal em suas versões passadas, além de quem os personagens foram nelas ou viriam a ser, os seus fantasmas.

Os objetos, as “coisas” não existem (ou, se existem, não interessam a James); o que intriga é a experiência que suas personagens podem ter dos objetos. Não há outra “realidade” além da psíquica; o fato material e físico está normalmente ausente e nunca saberemos mais do que a maneira como ele é vivido por diferentes pessoas. [...] o que interessa a James é a exploração de todos os recônditos dessa “realidade psíquica”, de toda a variedade de relações possíveis entre o sujeito e o objeto.<sup>144</sup>

Todorov chega a propor a incompatibilidade dos contos de Henry James com a narrativa fantástica, sugerindo que justamente a hesitação, para o autor, não existe da mesma forma que para o leitor, pois “não há real senão o imaginário, não

---

<sup>142</sup> Id., *ibid.*, p. 197.

<sup>143</sup> Id., *ibid.*, p. 197.

<sup>144</sup> Id., *ibid.*, p. 197.

há fatos senão os psíquicos”; a verdade está condenada à percepção e imaginação do indivíduo.<sup>145</sup> Em *Assombrações*, por sua vez, pode-se admitir a concepção e existência da casa do passado sobre a casa do presente, imagens sobrepostas e igualmente visíveis para o narrador, somente através do seu consciente e imaginário. Aliás, é o que Mallarico pretende fazer nas ilustrações para o conto de James, como vimos, trabalhar “de modo satisfatório na imagem da dupla casa, a do presente e a do passado, uma dentro da outra”<sup>146</sup>. Há de se entender que a percepção do narrador é também essa: os dois espaços co-existem, sem que se possa afirmar qual habita qual.

A obsessão de Brydon pelo ausente, sob a expectativa de encontrá-lo presente na casa, é sustentada por James por quase todo o conto, junto com a ambiguidade que é sugerida. Em dado momento, a hesitação é inclusive trazida à superfície do texto, como no trecho a seguir:

Se deixara aquela aberta, não teria deixado esta fechada, e não se encontrava assim agora em presença mais imediata de alguma inconcebível atividade oculta?<sup>147</sup>

A *coisa* aberta e a fechada são portas da casa, encontradas por Brydon na parte final do conto. A porta que havia sido deixada por ele aberta e é vista fechada se torna o artifício central que James constrói para a sustentação da ambiguidade. Brydon hesita abri-la, teme o que há do outro lado. O mistério somente é quebrado ao final, o fantasma sendo visto não atrás desta, mas através da outra porta, a que se encontra aberta. A figura é apresentada em uma forma distante do que Brydon idealizava, “era o rosto de um estranho”<sup>148</sup>, “uma fera horrível”<sup>149</sup>. Ele não o reconhece, não se vê nele. A busca se encerra.

Mas sob que circunstância viveu esse fantasma, até então, e qual a sua essência, Todorov se questiona em seu texto.<sup>150</sup> Afinal, Brydon enxergava no seu

---

<sup>145</sup> Id., *ibid.*, p. 198.

<sup>146</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 89-90.

<sup>147</sup> JAMES, H. *A bela esquina*. In: *Até o último fantasma*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, n. p. (ebook).

<sup>148</sup> Id., *ibid.*, n. p. (ebook).

<sup>149</sup> Id., *ibid.*, n. p. (ebook).

<sup>150</sup> TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 199.

*eu* alternativo, no seu fantasma indefinido, a possibilidade de uma vida de melhor reconhecimento; acreditava que, se não tivesse partido, teria sido alguém de maior relevância, capaz de mudar o rumo de toda uma cidade.

O narrador de Starnone, por sua vez, pôde desenvolver suas vocações artísticas e obteve algum sucesso ao conseguir escapar do seu lugar de origem, encontrando no seu retorno à casa do passado e nos fantasmas que ali são projetados apenas as suas versões mais desgraçadas, tendo neles e no apartamento a garantia do fracasso artístico. Para Daniele Mallarico, não há sucesso possível para qualquer versão alternativa sua que, ao invés do que fez, permanecesse habitando aquele ambiente. O espaço é apresentado como a causa desse fracasso, da inibição artística, da distorção moral. Mas há um elemento, ou melhor, alguém, capaz de reverter a noção do narrador referente a essa garantia: seu neto. O menino cada vez mais se revela ser o seu fantasma ideal, melhor preparado para lidar com tudo o que aquele lugar — casa e cidade — exige dos que ali nascem e vivem. Mario, portanto, é a virada narrativa usada por Starnone para resolver o espaço, para torná-lo talvez até estranho para seu narrador; para separar passado e presente e garantir que, agora, haja ali algum sucesso possível. Ainda assim, reside nisso uma dúvida, já que Mario, embora muito capaz em suas habilidades, escolhe esconder o seu grande potencial artístico, não o deixa se manifestar a todo instante. Por um lado, é possível que ele próprio escolha retê-lo (o potencial), sem qualquer resistência externa, já que seus pais derivam de uma outra geração em relação a que criou o avô; por outro, talvez ainda haja na cultura local tudo aquilo que fez Mallarico escapar para que pudesse se tornar um ilustrador de renome, e o garoto já enfrente alguma resistência indireta, por ora o levando a evitar suas capacidades.

Starnone costura essa dicotomia através de uma alegoria, principal cena do livro — a ser tratada no capítulo seguinte mas já aqui introduzida. Ela começa com a proposta do narrador para “trabalhar” junto ao neto, os dois lado a lado, cada um com sua folha de papel: Mallarico avançando nas ilustrações do conto de James; Mario no que quisesse desenhar. Mas o menino surpreende sobretudo quando desenha seu avô, tal como ele ali se encontra, inspirado pelas pranchas

tomadas de fantasmas que observa ao seu lado. Mario captura a sua imagem e emula seu modo de trabalhar. Mallarico não reage bem, vê no neto uma ameaça e acaba por reprimi-lo, não pelo desenho, esse ele guarda, mas por brincadeiras que se sucedem e saem do controle. A última delas é a da cena a que me refiro como a principal de todo o romance, promovida pelo menino magoado, que leva o avô a ser trancado para fora de uma porta-balcão envidraçada, na temida sacada, vulnerável numa fina laje que pende sobre o vazio e a cidade, e impedido de retornar para dentro do apartamento.

Avô e neto são contrapostos fisicamente, como num espelhamento, separados pela porta-balcão: o avô do lado de fora, preso na varandinha, o que pode ser uma metáfora à sua situação emocional, onde se achava livre daquele universo — apartamento e cidade —, para agora realizar que de certo modo sempre esteve imerso nele; e neto, do lado de dentro, restrito ao lar da infância — seu e de seu avô —, um lugar, agora, regido pela sua presença: uma vida quase alternativa à do narrador. Tanto Mallarico quanto Brydon reconhecem seus fantasmas através dessas aberturas que conectam lugares num mesmo espaço, a porta sendo uma divisória, opaca mas aberta, ou fechada mas translúcida.

O resultado da busca de Spencer Brydon o leva ao mesmo estado em que se encontra Daniele Mallarico, de compreensão que a sua outra versão já não lhe diz respeito e em nada se assemelha ao que ele se tornou, a ponto de ser irreconhecível. E também os dois, Brydon e Mallarico, por fim descobrem o verdadeiro *outro*, descolado das suas próprias figuras, encontrado na presença tanto de Mario, em *Assombrações*, como na da personagem de Alice Staverton, no conto de James. Há diferenças determinantes entre esses dois casos, mas os dois significam esse *outro* que até então esteve confinado à extensão da existência daquele que o procura. Para Todorov, a busca, que se pautava na ausência, enfim encontra a presença desse outro *outro*, o *tu*, assinalando assim, no caso de James, uma virada na tendência narrativa de obras suas anteriores, da prevalência da ausência sobre a presença: na sua última história de fantasma é que esse movimento ocorre.<sup>151</sup> E é esse mesmo movimento que Starnone parece fazer na

---

<sup>151</sup> TODOROV, T. As estruturas narrativas. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 200.

sequência da sacada; mas aqui — eis a diferença determinante em relação ao conto —, o reconhecimento do *outro* é logo reduzido e retido pelo seu narrador, que cerca a imagem do neto e o afirma como um “fantasma” que lhe escapa, por tanto externo e independente da sua consciência, e por isso mais assombroso que qualquer outra versão sua. Toda a narrativa, na parte final do livro, se escora não mais na presença do narrador naquele espaço, somente, mas na do neto, seu *outro* quase ideal.

### 3.3

#### O narrador fantasma

*Não estou morto como suspeitava, mas sou um fantasma.*<sup>152</sup>

Autor desconhecido

Ao fim de *Assombrações*, há um apêndice, em forma de diário, onde o narrador reflete os dias que passou na companhia do neto no apartamento, nos apresentando um outro olhar, às vezes mais confessional, em relação aos eventos antes narrados, mas concentrado sobretudo no seu trabalho de ilustração. É um diário de artista. As entradas partem do dia da cirurgia feita antes do retorno à Nápoles, e no título dessas notas estão escritos os anos de nascimento e de morte do seu autor, Daniele Mallarico. Por não haver a precisão do seu mês de aniversário e de óbito, e por sabermos que o personagem tem setenta e cinco anos quando regressa à cidade natal, mas sem constar o ano em que o evento ocorre, cria-se uma questão em relação ao seu real estado de saúde anterior à viagem: a sua morte pode ter se dado depois dela, em virtude de uma *brincadeira* feita pelo neto, que expõe o avô a todo tipo de intempérie, na cena mais importante do livro; ou pode, no outro extremo, ser sugerida como anterior ao retorno, anterior a tudo

---

<sup>152</sup> Frase escrita na parede do bar Cataia, no Centro de Curitiba. Vista pela última vez em 09 de março de 2024.

o que está narrado — lembrando que os fantasmas retornam. Mas há ainda a possibilidade da viagem à Nápoles ser somente um devaneio da mente convalescente do narrador, não importando quando se deu a sua morte. Trataremos a seguir, de forma breve, desta última leitura. A primeira será abordada somente no próximo e último capítulo, e a segunda — a morte anterior ao retorno às origens, com o regresso narrado por um verdadeiro fantasma —, de imediato refutada, será considerada e introduzida a seguir com o objetivo de escorregar para a terceira leitura, na qual nos concentraremos: o retorno imaginário à cidade e casa da infância, feito por um espectro projetado, fruto de um corpo adoecido mas ainda vivo. Pretendo com isso, mais do que desenvolver uma longa análise, registrar as diferentes entradas de leitura que o romance sugere.

Iniciando com a segunda proposta, adianto que no texto não há pistas que apoiem um narrador-fantasma; mas a simples sugestão levantada nesse apêndice — esse toque de ambiguidade fortalecido pela escolha narrativa, feita por Starnone, onde Daniele trabalha na ilustração de um conto no qual ocorre o mesmo movimento de retorno ao lar que ele próprio experimenta —, essa simples sugestão em torno da morte do narrador enriquece a imagem desse corpo-espectro que transita pelo apartamento, um “fantasma” em carne e osso; ou, em outras palavras, o narrador como fantasma de si mesmo. Mas a assombração é mútua entre ele e o espaço. Um sujeito que assombra o apartamento pela sua presença, e que por sua vez é assombrado por esse mesmo lugar, para ele limitador de tudo o que pretendia ser.

Blanchot, tratando das imagens relacionadas ao indivíduo, escreve que “todo homem, nos raros instantes em que mostra uma semelhança consigo mesmo, parece-nos somente mais distante, próximo de uma perigosa região neutra, *perdido* em si, e como que o seu próprio fantasma, já não tendo outra vida senão a do retorno”<sup>153</sup>. O paralelo entre a “perigosa região neutra”, citada no trecho, e a *zona intermediária* de Starnone é estimulante. A *intercapedine trasparente*, como bem vimos, apresenta os perigos de uma armadilha, sendo

---

<sup>153</sup> BLANCHOT, M. O espaço literário. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 283 (grifo do autor).

também onde o narrador se depara com as imagens geradas a partir do seu *eu* passado; mas ao considerar que ele próprio tenha se tornado seu espectro mais recente — “uma semelhança consigo mesmo” —, a passagem de Blanchot ganha maior importância. Vale lembrar, a *brecha intermediária, transparente*, serve ao narrador como uma “região neutra”: quando nela se encontra, Daniele se vê desprovido mesmo de sua versão atual, tratando do seu *eu* também em terceira pessoa, como faz em relação às suas demais variações. A sua voz perde a identidade construída e se acolhe entre todas.

Ainda como sugeriu Blanchot, o fantasma retorna aos lugares justamente onde o corpo, em sua condição viva, estabeleceu relações — está aí, novamente, a distinção entre espaço e lugar, sendo o lugar o espaço onde o corpo se relaciona. O lugar do fantasma é esse, onde o corpo ao qual ele reflete estabeleceu afetos. O curioso é que a relação do fantasma com o tempo se suspende, mas com o espaço, não. Sendo assim, o fantasma habita uma *zona intermediária*. E é esse também o lugar onde o narrador encaixa todos os *fantasmas* que desenha e projeta a partir de sua imaginação; e é onde também ele recai na condição de fantasma de si mesmo. Assim como o fantasma, que se aventura na fissura do espaço-tempo, a *zona intermediária* do romance de Starnone é uma forma de contestar o caráter transitório do tempo sobre o espaço.

Em seu texto encomendado sobre as pinturas encontradas na caverna de Lascaux, *La peinture préhistorique: Lascaux ou la naissance de l'art*, de 1955, George Bataille desenvolve uma hipótese que coincide o homem histórico com o nascimento da arte, sugerindo que “o ser humano só se torna um homem consciente de si quando é capaz de representar a sua própria morte”<sup>154</sup>, como resumiu Karl Erik Schøllhammer em sua incursão na obra de Bataille, incluída em *Além do visível*. Destacando pinturas como a do homem com a máscara de pássaro morto ao lado de um búfalo agonizante, preservada na caverna, e buscando trazer uma nova leitura às pinturas pré-históricas, Bataille identifica nelas “uma verdadeira dimensão artística independente da realidade concreta representada”.<sup>155</sup>

<sup>154</sup> SCHØLLHAMMER, K. E. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 82.

<sup>155</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 83.

Milhares de anos depois e após infinitas representações da morte pela arte, Daniele Mallarico, ao se tornar um espectro a vagar pela casa que seu corpo habitou, representa a sua própria experiência de morte condenada ao retorno; e ao desenhar os seus outros espectros abandonados, habitando uma realidade outra, ilustra e projeta seus outros fins, suas variadas mortes.

Além da morte do narrador, mas pensada ainda a partir da ambiguidade gerada em torno da sua imprecisão, outra leitura possível, como apresentamos, é também sugerida pelo diário. Ela é fundada por uma entrada, escrita entre o convite para ilustrar James e o pedido da filha para que volte à Nápoles para cuidar do neto, onde Daniele narra a sensação de se dividir, gerando um espectro deslocado de seu corpo debilitado, recém operado, em recuperação e quase imóvel, para atender ao seu desejo de “sair de casa o mais rápido possível”, como indo a um compromisso desconhecido mas necessário:

*10 de outubro: Exagero, não exagero? Talvez sim, mesmo sendo verdade que esteja me esforçando para me recuperar. Vivo como se uma parte de mim — talvez eu inteiro, ou de todo modo a parte mais acabada, o eu mais rico em detalhes — tivesse um compromisso importante e precisasse sair de casa o mais rápido possível, enquanto a outra parte — ou meu corpo inteiro, mas reduzido a uma linha sutil, um puro contorno que me persegue a pouco mais de um metro de distância —, para me deter, alongasse a mão lábil sem tendões, sem veias, sem sequer as unhas, e dissesse com a boca apenas esboçada: psiu, psiu.<sup>156</sup>*

Um fantasma mais recente seu parece nascer, mas com Daniele ainda em vida; uma projeção bem acabada, direcionada à sua origem talvez na ambição de criar as ilustrações para o trabalho recém encomendado. Ou ainda, talvez nem mesmo o trabalho exista, tudo não passando de uma fantasia do corpo que define — a proposta da ilustração do conto de James surge muitos dias<sup>157</sup> após a cirurgia. Mas ao contrário do espectro, também recente, que transita na *zona intermediária*, aqui é o corpo que se torna cru, quase neutro, despido até mesmo de qualquer sinal de vitalidade, uma imagem “inanimada que se anima”. Um corpo cadavérico e sem pulso, mas animado, capaz de chamar o seu próprio espectro: psiu, psiu.

<sup>156</sup> STARNONE, D. Assombrações. São Paulo: Todavia, 2018, p. 153-154.

<sup>157</sup> Cerca de vinte dias após, segundo a contagem imprecisa baseada nas datas das entradas do diário.

Esta sugestão de leitura é alimentada pelo trecho do diário onde Mallarico comenta a separação espectro-corpo do personagem de James, uma divisão como há pouco disse também sentir, alegando precisar “traçar o outro exatamente enquanto sai da similitude e se separa de Brydon, tornando-se progressivamente estranho a ele”<sup>158</sup>. Esta cisão, que funda uma leitura alternativa de todo o romance, portanto, se dá da mesma maneira já apresentada quando tratamos da separação do corpo de Daniele Mallarico e as suas versões rejeitadas pelo seu *eu* passado.

Oxigenando o debate, Daniele, admitindo estar vivo e por isso sustentando todas as suas *projeções* — as antigas e esta mais recente — através de seu corpo, diz que “apenas a morte os aniquilaria de vez [os fantasmas], eliminando *meu* corpo, ao qual eles sempre aspiraram e que, querendo ou não, os mantinha em vida”<sup>159</sup>. Mas embora o seu corpo projete e sustente os fantasmas, as suas manifestações se dão sobretudo no espaço do apartamento. Sem a sua volta a este lugar, as imagens talvez não tivessem uma superfície bem delineada para repousar, e seus assombros seriam arejados. Com isso, também esta leitura de um retorno imaginário perde força.

Inquestionável, porém, é a divisão imaginária do narrador. No sentido de retomar e desdobrar a questão da cisão do corpo em espectros, trabalhada ao fim da primeira seção deste capítulo, e pegando o fio agora deste catalisador que é o espaço revisto, apresento uma cena chave para a compreensão de toda esta questão construída pelo romance; ou melhor, volto a ela<sup>160</sup>.

Na sequência do primeiro passeio de Daniele por Nápoles em seu retorno, ao lado de Mario, os dois entram num bar, onde descansam da caminhada. Daniele então saca o seu caderno e desenha o dono do estabelecimento, que logo vê o esboço e diz: “Eu também sabia desenhar, depois me passou.”<sup>161</sup> De volta ao apartamento, enquanto processa a interação que teve com o homem, Daniele

---

<sup>158</sup> STARNONE, D. Assombrações. São Paulo: Todavia, 2018, p. 169.

<sup>159</sup> STARNONE, D. Assombrações. São Paulo: Todavia, 2018, p. 76.

<sup>160</sup> No subcapítulo “Um rio entre ruínas”, no primeiro capítulo desta dissertação, introduzi a cena como caminho para comentar a relação do narrador com o dialeto napolitano.

<sup>161</sup> STARNONE, D. Assombrações. São Paulo: Todavia, 2018, p. 43.

reflete a frase dita por ele, indo além e revelando o que viu ao seu lado, junto ao seu corpo.

Se era verdade que o dono do bar já soube desenhar e um dia essa habilidade lhe passou como uma febre, a pessoa que eu havia retratado era o que restava de uma possibilidade. Talvez por isso tenha me chamado a atenção. Por isso avistei ao lado dele, por poucos segundos, uma silhueta branca e a esbocei de lado, enquanto com golpes seguros da caneta lhe dei um rosto torto, todo marcado, as mãos rudes. tentei refazer o desenho numa folha maior. O homem do bar era a vida em sua forma definida, em sua duração, ao passo que a indistinta silhueta branca — essa, sim, era um fantasma.<sup>162</sup>

Não há a observação e representação de um *fantasma*, somente — com a constatação da *cisão* do homem, que se dividiu entre carne e um espectro de uma outra possibilidade de vida, um outro *ele*, melhor e comparável ao que Spencer Brydon procura, por exemplo —, mas o indício de que a distância entre sujeito e seu espectro, no caso do dono do bar, parece ter se mantido curta devido a sua permanência no seu lugar de origem, enquanto os piores espectros de Daniele — e o melhor de Brydon — permaneceram na cidade natal, pois apenas existem nela, e terminaram por se desgarrar daquele que os fundou, agora reencontrado. A aptidão artística não foi capaz de alterar o curso da vida daquele homem do bar, e para sempre ele esteve acompanhado de seu outro, mais próximo ou distante; enquanto a habilidade em si, atrofiada entre o outro e ele, se tornara um verbo no passado. No instante em que se aproxima de Daniele para ver o desenho feito de seu corpo, inclusive, o seu “espectro artista” parece se aproximar junto, talvez o mais próximo que chegou de seu corpo em muito tempo, para cobrar e talvez questionar a razão do seu abandonado; lamentar e cercar o corpo do homem, lembrando que ali, com o bloco e a caneta na mão a rabiscar o papel, poderia ser ele.

O encurtamento entre o corpo e a cidade e casa natal se torna, assim, também a reunião entre o indivíduo e seu próprio fantasma; mas para que isto ocorra, Starnone a todo momento descola seu narrador do presente para que ele circule num outro espaço-tempo, justamente entre corpo e fantasma, como uma

---

<sup>162</sup> Id., *ibid.*, p. 47.

nova conjuntura de ser. Este lembrete e menção à *intercapedine trasparente* se faz necessária aqui pra mostrar que não é somente o retorno que faz o fantasma surgir, sendo também preciso que o indivíduo atinja um lugar outro. Por isso, tantas vezes investiguei as duas conferências de Foucault, de dezembro de 1966 e, principalmente, a de março de 1967, a fim de atribuir a este *lugar outro* a sua definição de *heterotopia*<sup>163</sup>. Mas ainda que a minha intenção ressoasse em especial em dois dos seis princípios da *heterotopologia* — o terceiro princípio sendo a capacidade da heterotopia em “justapor em um único lugar real vários espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis”; e o quarto, as heterocronias, heterotopias atreladas a um recorte temporal e apoiadas na “ideia de constituir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo”<sup>164</sup> —, o conceito não seria adequado. Foucault não se debruça no “espaço do dentro” — a psique e os fenômenos que ocorrem em cada lugar, a interação indivíduo-espaço —, mas essencialmente nas interações e relações entre lugares — “o espaço do fora”.<sup>165</sup>

Retomando o espectro do homem do bar em *Assombrações*, na sequência da reflexão anterior, Daniele se questiona: “De onde eu vim — me veio à mente

---

<sup>163</sup> Termo primeiro usado no prefácio de *As palavras e as coisas*, de 1966, depois se tornando tema de duas conferências. Na segunda, chamada *De espaços outros* (publicada em tradução recente no Brasil em 2013 pela revista *Estudos Avançados* da USP), Foucault cita o exemplo do espelho para começar a esboçar o que seriam essas heterotopias. O espelhamento, aliás, atravessa todo o texto desde o seu início, sobretudo na conferência anterior a esta e que inaugura o estudo, *As heterotopias* (publicada também em 2013 em português pela n-1 edições). Isso ocorre primeiro com a ideia da *alocação* — a compreensão da existência de uma rede de relações entre os lugares — não ser um mero espelhamento dos indivíduos, justamente por tratar das relações que extrapolam cada um, e então como forma de encontrar um ponto comum entre as utopias e as heterotopias. O espelho, enquanto um lugar sem lugar, que se estende virtualmente e projeta o mundo real num campo irreal — da sua superfície —, confere uma utopia; mas ao se ver no espelho, o indivíduo retorna a si, se reconstitui, cercado por um espaço real, mas através de um outro, irreal. O espelho é, portanto, uma heterotopia. Nesse trecho, Foucault nos confunde um pouco, primeiro diz que o espelho é uma experiência mista entre utopia e heterotopia, para depois afirmar o espelho como uma heterotopia. Mas isso ocorre sobretudo porque ele nomeia essa alocação outra de heterotopia em oposição à utopia. Mas não são conceitos necessariamente opostos e excludentes. Tanto que são os dois grandes tipos de alocação que ele separa. O espelho, aqui, concentra as duas. E as heterotopias são as utopias localizadas no espaço do real; ou são, ainda, lugares reais fora de todos os lugares (*O corpo utópico, as heterotopias*, 2013, p. 20).

<sup>164</sup> FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013, p. 25.

<sup>165</sup> FOUCAULT, M. *De espaços outros*. In: *Estudos Avançados* 27. Tradução: Ana Cristina Arantes Nasser. São Paulo: Revistas USP, 2013, p. 115.

—, do que me separei? E a pergunta já estava suscitando imagens quando me chegou a voz de Mario”<sup>166</sup>, interrompendo o pensamento e o trazendo de volta ao aqui e agora. Daniele, nesse recuo, passa a não mais buscar os fantasmas daqueles que viveram com ele, familiares há muito tempo mortos, e inicia uma busca por seus próprios espectros criados e partidos de si, ceifados por sua escolha em se desvencilhar daquele lugar. Esses espectros surgem com uma pergunta interna, feita no interior do apartamento, e se desdobram em imagens imediatamente interrompidas pela voz do neto. Desde então, Starnone sugere que Mario tomará o lugar dos *fantasmas* do avô com a sua própria imagem, ainda que o efeito narrativo ocorra somente ao leitor. Daniele, aqui, ainda está longe de ver seu neto como mais um de seus espectros, mas é a primeira sinalização do que será explorado mais à frente.

Por enquanto, antes de ser assombrado por Mario, Daniele se projeta como uma assombração a perseguir o neto — tendo mais cedo também destacado sua presença espectral na casa aos olhos da filha. “O menino não tinha medo do escuro, mas, depois daquele nosso convívio, talvez ele temesse minhas aparições”<sup>167</sup>, ele comenta; assim como faz na sequência, aparentemente distraído, se colocando como um fantasma a transitar pela casa, à noite, enquanto Mario dorme no quarto que já foi seu:

Verifiquei que eu era o único espectro possível a girar pela casa [...].<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 47.

<sup>167</sup> Id., *ibid.*, p. 88.

<sup>168</sup> Id., *ibid.*, p. 88.

## 4

### Os limites do jogo

Duas semanas antes de começar a escrever o que se tornaria o esboço deste capítulo, num domingo pela manhã, escutei uma movimentação no apartamento vizinho, que se encontra vazio. Eram os antigos moradores, ainda proprietários, visitando o lugar sabe-se lá para quê. Sem móveis para reter o som, tudo o que faziam reverberava pela alvenaria, tornando a minha sala num grande copo de vidro colado à parede que dividia uma casa da outra. Eu ouvia tudo. Enquanto ainda moravam ali, nos aproximamos, se tornaram meus amigos. São um casal jovem, um pouco mais velhos que eu, com uma filha pequena nascida um ano antes da pandemia.

Em poucos minutos, a criança começou a chorar. As vozes abafadas dos pais pareciam desviar sua atenção para longe de algo que a incomodava. Talvez um brinquedo esquecido, que buscava mas não encontrou, que se perdeu na mudança, ou que achou destruído pela pressa com que arrumaram tudo antes de saírem de vez daquele lugar. Há dois meses eles visitam o apartamento, sempre com a promessa de que botarão logo à venda. Às vezes vem somente o pai, que viveu ali desde os oito anos, morando sozinho depois da morte da sua mãe; outras pai e mãe, mas nunca a filha junto, essa foi a primeira vez com ela.

O choro aumentou, continuou por alguns minutos, e então parou de repente. Achou o brinquedo, pensei. Mas as vozes que antes vinham das paredes voltaram a chegar até mim, agora por outro caminho, através da janela. Estavam no parapeito, conversando. A mãe perguntava algo à filha, que não emitia mais qualquer som. Ou falava tão baixinho que eu não a escutava. Me distraí, certo tempo passou e a minha campainha tocou. Eram eles, queriam dizer oi, saber como eu estava. Pareciam cansados. Então entendi que estavam desnorteados, os olhares confusos, os rostos estranhando minha casa às minhas costas, com móveis e aparência de lar. As portas dos dois apartamentos são separadas por pouco menos de meio metro, lado a lado, e eles viam através delas o contraste de um e

do outro espaço. Dois mundos, somente um ainda girava. Talvez por isso o choque: a noção do vazio. Me dirigi à menina, agarrada na perna da mãe, e perguntei se estava gostando da casa nova. É bem maior, falei, muito espaço pra você brincar. Não quis me responder. A mãe interveio e disse que a filha estava triste, tinha visto o seu quarto vazio. Fechou a porta e disse pra ninguém nunca mais entrar ali, me contou. Eu ri, os pais também. O riso deles era diferente do meu, sentiam a mesma vontade da filha, lacrar aquela porta com tijolos e enfim assumir o que parecia ser óbvio: não queriam permitir a entrada de ninguém mais naquele apartamento, muito menos se desfazer dele.

#### 4.1

##### **Brincadeirainha**

Me pergunto o que houve com a minha pequena vizinha ao ver o seu quarto vazio. Suspeito que o choque e o choro tenham a ver, também, com o fim do primeiro espaço do brincar — o único conhecido até então. Um lugar tão dela que ninguém mais poderia adentrar. A porta estaria fechada para sempre. Além disso, lembro da mudança ter transcorrido num certo tom de brincadeira, para aliviar a tensão. O desmonte dos móveis, os objetos guardados nas caixas, tudo soava um jogo para a menina. Um jogo que acabou sem que se soubesse ao certo onde ele havia começado e terminado. Os pais explicaram o que estava acontecendo, mostraram o novo apartamento, o novo quarto, mas nada soava definitivo — nem para eles.

Em “Corrupção dos jogos”<sup>169</sup>, Roger Caillois afirma que o princípio do jogo é corrompido pelo contágio da realidade, quando então os instintos fundadores da prática do jogo passam a dominar a vida cotidiana, livre de regras e limites bem definidos. O autor classifica quatro amplas “atitudes distintivas” (instintos) que buscam no jogo a sua realização de modo formal e controlado, sendo elas: “a ambição de triunfar unicamente graças ao mérito em uma

---

<sup>169</sup> CAILLOIS, R. Os jogos e os homens: A máscara e a vertigem. Tradução: Maria Ferreira. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

competição regrada (agôn)”, se referindo ao campo dos esportes, por exemplo; “a renúncia da vontade em proveito de uma espera ansiosa e passiva pelo decreto do destino (alea)”, remetendo sobretudo aos jogos de azar e à busca obsessiva pela sorte; “o gosto de revestir uma personalidade estranha (mimicry)”, entrando agora no simulacro, o universo do teatro e afins; e por último, “a busca da vertigem (ilinx)”, tratando, por exemplo, dos brinquedos de parques de diversões que flertam com a queda e encaram o vazio.<sup>170</sup>

Mas não são os instintos que são naturalmente corruptos, e sim os princípios dos jogos que se tornam frágeis frente a eles, que não os retém, abrindo brechas na direção da existência real e cotidiana.<sup>171</sup> Às vezes, os instintos sequer encontram o jogo e seus limites, agem diretamente sobre a vida sem antes passar por eles, irrefreáveis. No caso dos meus vizinhos, o jogo foi iniciado para melhor lidarem com o que ocorria no campo do real, ou seja, nasceu corrompido. E na obra de Starnone ocorre o mesmo, de modo um pouco diferente.

Para ter um tempo para avançar nas ilustrações da nova edição de *A bela esquina* — e para manter o neto ao seu lado, uma vez que estão sozinhos no apartamento —, o avô propõe um jogo: trabalharemos juntos, os dois lado a lado, desenhando cada um em sua folha de papel. O garoto se anima, logo topa. Não se trata de uma competição, não estão disputando por nada, e Mario demonstra isso sobretudo quando agarra a mão do avô enquanto buscam os materiais de desenho no quarto, para o “manter dentro daquele clima afetuoso e tão promissor”<sup>172</sup>. Introduzi esta cena no capítulo anterior e a qualifiquei como a mais importante de todo o livro, o que de fato acredito ser. A seguir — e no curso deste capítulo —, pretendo esmiuçar melhor o que ocorre nela.

Desde o começo do jogo, Daniele pede ao neto opiniões sobre o trabalho que vinha fazendo, pranchas cheias dos fantasmas de James. O menino se anima, faz comentários com certo receio no início, depois com mais firmeza, para surpresa do avô, que tende a concordar com os apontamentos e críticas; até que por último Mario reclama de uma cor que não está no desenho, parece brincar

---

<sup>170</sup> Id., *ibid.*, p. 88.

<sup>171</sup> Id., *ibid.*, p. 101.

<sup>172</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 100.

também no que diz a respeito do trabalho. Daniele se irrita, volta a sua atenção para a sua folha, mas logo se interrompe novamente para observar o desenho do neto. Se deslumbra, surpreso com o que ele havia acabado de fazer, ali ao seu lado, enquanto brincavam de trabalhar juntos. Sob o jogo de se tornar um artista e ilustrador como o avô, o menino produziu um desenho onde “havia a demonstração de uma extraordinária capacidade mimética, de uma natural harmonia compositiva, de um sentido fantástico da cor”<sup>173</sup>. O garoto desenha o próprio avô, tal como ele se encontra ali ao seu lado, mas assumindo o propósito do trabalho que havia de ser feito: desenhar fantasmas.

Ele tinha me desenhado, totalmente reconhecível, eu agora, eu hoje. E todavia eu emanava horror, era de fato meu fantasma.<sup>174</sup>

Mario diz que copiou o jeito de desenhar do avô, declara a brincadeira, mas revela uma capacidade até então oculta. Capacidade essa que mesmo o narrador custou a descobrir na infância, uma vez que não teve uma figura para lhe incentivar. A brincadeira, para o neto, serve como campo revelador para o seu potencial artístico; mas mais que isso, a cena promove um dos primeiros momentos em que o jogo se corrompe, antes mesmo de gerar atrito pela sua expansão para fora dos seus limites — esses já muito turvos, devido o espaço da casa ter se mantido o mesmo. É no momento em que Mario desenha Daniele, tal como ele se encontra, que o jogo ruma em direção ao cotidiano. O menino aponta para o avô e, de certo modo, domina sua imagem. O fantasma desenhado se torna um pouco seu. Starnone faz aqui o movimento inicial que mais tarde vai levar o garoto a prender, tal como numa folha de papel, a figura do avô atrás dos vidros da porta-balcão, do lado de fora.

Mas antes disso, há a tentativa de dar fim ao jogo. É após assinarem um o desenho do outro — a proposta vem do avô, que assina o do neto e entrega para ele assinar um seu de que não gosta —, e pela crescente intimidação da figura de

---

<sup>173</sup> Id., *ibid.*, p. 104.

<sup>174</sup> Id., *ibid.*, p. 105.

Mario, que Daniele propõe algo que marca o fim de um jogo para o começo de outro, gerando consequências que ele não prevê:

[...] agora que o jogo acabou, vamos destruir tudo.<sup>175</sup>

Assim que Daniele rasga em pedaços uma prancha sua, parte do trabalho de ilustração do conto de James que vinha fazendo, a criança pergunta: Brincadeira? O avô confirma: brincadeira. Lembrando, aliás, que esse é o título original que Starnone deu ao livro, *Scherzetto*, diminutivo de “scherzo”, que significa jogo, divertimento, brincadeira. O título é, portanto, como um convite à brincadeira, uma proposta.

Ao destruir o seu trabalho, o avô se infantiliza, une-se ao neto, rejuvenesce. Nesse sentido, embora num contexto mais amplo e histórico da natureza humana, Walter Benjamin — também um interessado pelas dimensões do jogo —, escreveu que o caráter destrutivo “afasta as marcas de nossa própria idade”<sup>176</sup>. E esse movimento de Daniele em direção a Mario, assumindo a postura de um menino tal como ele, eleva a corrupção do jogo, porque suspende também a autoridade de avô que o narrador até então exercia. O garoto esgarça os limites, antes estabelecidos pelo simples respeito ao adulto, e desperta em si uma grande liberdade. “Rasgava, jogava os pedaços para o alto, estrilava, ria.”<sup>177</sup> Até que o avô tenta interromper a brincadeira. O neto insiste, toma bronca; o jogo, que se limitava ao papel, os dois sentados lado a lado, perde também seus limites físicos; o apartamento se torna o cenário de algo sem controle. É a rejeição à retomada das regras — que leva à quebra do clima de afeto —, somada aos instintos inflados do jogo — do simulacro, da competição —, que faz Mario trancar o avô na varandinha, atrás de uma porta com defeito que, depois de travada por dentro, não é aberta com facilidade, sobretudo por um menino de cinco anos. A principal cena do livro começa, portanto, como resultado da tentativa de interrupção de uma sucessão de jogos indefinidos e corrompidos, dando início a um outro, muito mais

<sup>175</sup> STARNONE, D. Assombrações. São Paulo: Todavia, 2018, p. 107.

<sup>176</sup> BENJAMIN, W. O caráter destrutivo. In: Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, p. 187-188.

<sup>177</sup> STARNONE, D. Assombrações. São Paulo: Todavia, 2018, p. 107.

perigoso. Ao ir na sacada do quarto do neto, o avô é feito de prisioneiro pelo menino, que antes de bater a porta ainda diz: “Vovô, vou fazer uma brincadeirinha com você.”<sup>178</sup> É a sinalização de um pequeno jogador perdido na zona embaçada que divide jogo e vida. Um pouco como o avô, que agora ocupa um espaço físico de fronteira, numa espécie de lugar fora mas dentro do apartamento, forçado a então construir jogada por jogada para se ver livre dali, ora como num tabuleiro, ora como num campo de guerra.

A varanda, embora tenha sido um terreno onde o narrador *habitou* na infância, nunca esteve isenta do temor por sua estrutura frágil: uma laje fina alçada para fora, pendendo sobre o nada, e voltada para a cidade que ele mais rejeita. Do outro lado da porta, dentro do quarto, está seu neto, que costuma descer por aquela mesma varanda um balde com brinquedos oferecidos à criança do apartamento vizinho, com quem tenta fazer amizade. Para Mario, a varandinha é um espaço de conexão com a cidade, lugar do convite à brincadeira; nunca viu nela um perigo.

Durante a longa cena em que Daniele se encontra preso, Starnone não deixa de investir na manutenção de uma relação amistosa entre avô e neto, que por vezes nos faz pensar na atitude de trapaceiros que se enfrentam. A trapaça, como bem afirmou Caillois, está dentro dos limites do jogo e se esconde sob as suas regras. Assim, o avô se empenha em definir um clima bom para um jogo falsamente cortês, embora há muito corrompido, como a única saída para reestabelecer a razão e o libertar. No começo, o diálogo se dá desta forma amigável, enquanto o narrador consegue sustentar o simulacro. O avô por um instante assume a função de mestre, com o garoto obedecendo, realizando pequenas tarefas que buscam amenizar a situação enquanto não se sabe como resolvê-la. Mas esses papéis assumidos por um e por outro enganam; quem comanda o jogo é o menino, que faz do avô mais um de seus brinquedos, um dos que muito bem poderia ser descido num balde ao encontro da rua. Há momentos em que Mario aparenta agir no simulacro como forma de fugir da responsabilidade daquilo que fez: enquanto o jogo for mantido, não há culpa que o

---

<sup>178</sup> Id., *ibid.*, p. 109.

condene. Quando enfim parece haver uma forma de chamar um adulto por telefone que possa ir até o apartamento para destravar a porta-balcão, o pequeno garoto, empunhando o aparelho contra o ouvido, desperdiça a oportunidade, não pede por ajuda. Só depois que o avô nota: o telefone estava sem bateria, o menino brincava, não falava com ninguém. O jogo prossegue, se tornando cada vez mais uma questão de sobrevivência para os dois jogadores, um querendo o seu fim, o outro a sua continuidade.

Enquanto se encontra nesta situação, Daniele retoma o assombro que sentiu ao notar o desenho do neto, vai compreendendo cada vez mais a sua relação com o garoto, um espelhamento que faz de Mario uma espécie de versão sua ideal — ou como dito anteriormente, seu fantasma ideal —, muito melhor preparado para lidar com a sua vocação artística. Os elogios que recebera na infância pela sua habilidade nas artes visuais, a promessa de um futuro brilhante, de um evento que catapultasse sua carreira e confirmasse a expectativa, tudo, é questionado pelas ações do neto. A brincadeira, graças a sua corrupção, é o primeiro despertar que o leva à quebra das ilusões de uma vida à espera de algo grandioso, embora tenha tido em vida algum sucesso.

O acidente que eu aguardava desde sempre era uma obra minha, indiscutivelmente grande, que, irrompendo no mundo, provasse que eu não me achava maior do que era. Ora, o evento clarificador havia chegado e, além disso, na cidade das origens. Não se tratava de uma obra, tratava-se daquela ridícula prisão na sacada de minha primeira adolescência. Causada por um pirralho petulante, Mario, que quis brincar de artista com o avô e, por brincadeira, arrancara do meu corpo, num piscar de olhos, a plenitude induzida pelos elogios agora muito distantes de mestres e professores, e por brincadeira me trancara do lado de fora.<sup>179</sup>

Starnone enquadra o apartamento através dos vidros da porta-balcão, faz do narrador um observador daquele mundo que se move sem sua presença ativa, graças a Mario, em contraste com o vazio que sente agora dentro de si. Um vazio que não é achado no seu retorno àquela casa, mas nele próprio. Um vazio de sentido, deixado pela quebra das suas convicções e diferente daquele que recai sobre o espaço físico — vou tratar dele no subcapítulo a seguir. De um lado do

---

<sup>179</sup> Id., *ibid.*, p. 127.

vidro está um apartamento cheio, habitado, num fluxo contínuo de possibilidades encabeçadas por uma criança; do outro, a descoberta de que o esvaziamento de um lugar se dá sempre partir do indivíduo, e às vezes se limita a ele.

Meu corpo sempre fora vazio. [...] O precipício não se encontrava além da grade, o precipício estava em mim.<sup>180</sup>

É simbólico que o jogo tenha o seu fim decretado justamente após uma queda sofrida por Mario, que percebe o pavor de se confrontar com o vazio ao cair de uma cadeira. O menino se fragiliza, se machuca, recorre aos cuidados do avô, do outro lado da porta. É então que Daniele é liberado pelo garoto, que sabia desde o início como destravar a porta-balcão, simulando inclusive o modo como o pai operava as ferramentas necessárias na tarefa. Com a abertura da barreira física que garantiu o jogo até o momento, os limites entre vida e brincadeira se refazem. Mas as consequências do simulacro, da vertigem, da corrupção, permanecem com os dois jogadores, buscando um vencedor e um derrotado.

Retornando ao apêndice do livro e à incerteza em relação ao momento da morte do narrador, mas considerando agora que ele faleceu pouco após a visita ao apartamento, a sua exposição física e emocional naquela pequena varanda, sob chuva, desespero e vento, ao que tudo indica, agravou o seu estado já debilitado. No dia seguinte ao evento da sacada, Daniele narra o “início de um forte resfriado”<sup>181</sup> que, julgando pela data imprecisa de seu óbito, pode o ter levado à morte. A brincadeira o matou?

É dessa forma que Starnone encerra *Assombrações*, gerando uma espécie de jogo narrativo onde o leitor é chamado a brincar. Ao sugerir que o neto, em sua inocência sentimental e levado pela brincadeira, trancou o avô e, por consequência, o entregou à morte, Starnone na verdade parece lembrar: a casa, a cidade e tudo o que nelas habita o mataram, como é a finalidade de toda armadilha. Uma armadilha, vale repetir, fundada pelo próprio narrador; montada a

---

<sup>180</sup> Id., *ibid.*, p. 127.

<sup>181</sup> Id., *ibid.*, p. 144.

partir de tudo o que foi deixado para trás, e ativada por um longo fio estendido desde a origem até o seu corpo, afrouxado com o seu retorno.

## 4.2

### A ausência

*Quando éramos crianças, minha irmã e eu, de férias na casa de veraneio fornecida pelo trabalho de meu pai, em Araruama, e entediados num dia de chuva sem praia ou piscina, pegamos do quintal duas pedras muito bem polidas, cada uma escolhida por um de nós. De volta ao Rio, trouxemos as pedras como souvenir da viagem, a contragosto de minha mãe, que logo pediu que as deixássemos sobre o tanque, entre o sabão de coco e outros utensílios de limpeza, para que fossem lavadas. Não lavamos. Minha mãe então deixou as pedras no mesmo lugar. Por meses, depois anos. [...] Não sei quantos sabões de coco se dissolveram ao seu lado, inúmeras foram as escovas de dentes que, depois de não servirem mais para as bocas, repousaram por perto para limpar os cantinhos mais sujos da casa. Um dia, há pouco tempo, quando lembrei dessas pedras enquanto estava na minha mãe, fui pegá-las para recordar de meu pai e de Araruama. Elas não estavam mais lá, ninguém soube dizer quando haviam sido retiradas. Lembro delas aqui, minha mãe apontou, confusa como eu. Sempre as vi ali, todos os dias até aquele dia.*

Trecho do meu diário pessoal.

O uso dos jogos é recorrente na obra de Starnone, estando presente em outros dos seus livros. Em *Laços*, além do cubo de metal comprado em Praga, uma espécie de desafio impossível de se abrir e que atravessa toda a narrativa, guardando em seu interior o segredo de um membro da família, há a brincadeira feita pelos irmãos na busca por rastros da infância, o que os leva a destruir o apartamento dos

pais. Já em *Segredos*, todo o enredo é costurado e conduzido pelas consequências de um jogo, onde dois personagens confidenciam seus piores segredos um ao outro, se tornando dependentes entre eles, um cabo de força que ora tende para um lado, ora para outro, sempre na iminência de romper. Isso para citar os mais recentes.

No curso de *Assombrações*, o narrador aborda ou faz referência aos diversos tipos de jogos ou instintos que levam a eles, além de suas corrupções: a competição com a cidade de origem, em se tornar melhor do que ela; as cartas de baralho, ao lembrar do vício do pai, adquirido e consumado nas ruas de Nápoles; o simulacro, ao lidar com o neto; a vertigem, presente na cena da sacada que pende sobre o nada, “estendida artificialmente sobre o vazio”<sup>182</sup>, enquanto o seu corpo enfraquecido o faz delirar — embora nada disso seja provocado pela manifestação de um poderoso instinto, tal como defende Caillois.

Pretendo agora avançar sobre estas quatro frentes descritas acima, e ainda a partir da sequência final, com o avô refém do neto, a fim de costurar os capítulos anteriores. Mas antes, quero retomar uma metáfora engenhosa que Starnone constrói, a de brinquedos que se perdem para a cidade. Mario, vale lembrar, criou o hábito de descer um balde por uma corda estendida através da sacada<sup>183</sup> até um apartamento andares abaixo, onde mora um menino de quem quer ser amigo. Esse gesto caridoso, inocente, logo se desenrola numa disputa entre os pais das duas crianças. Mais uma vez para o narrador, Nápoles aparece contaminando as relações pessoais com a sua violência. Talvez por isso a imagem de objetos que de certa forma são perdidos para aquela cidade seja mais uma armadilha perfeita, levando o avô a verificar a sacada. Com o intuito de saber se o neto havia descido mais brinquedos, Daniele supera o seu medo e avança sobre a pequena varanda. Enquanto recolhe o balde que pende sobre a fachada, por sorte ainda cheio dos brinquedos, Mario o tranca do lado de fora. Em reação, o balde é novamente

---

<sup>182</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 116.

<sup>183</sup> Asja Lacis e Walter Benjamin citam, em *Nápoles*, o hábito de descer e subir cestas a comerciantes a partir das sacadas. Eles escrevem que “atitudes caseiras pendem das sacadas como plantas em vasos. Das janelas dos andares mais altos descem, em cordas, cestas para o correio, as frutas, o carvão” (2023, p. 118).

solto; e mais tarde na mesma sequência, ressurgue vazio, recolhido sem qualquer um dos brinquedos dentro.

Ao comentar *O visível e o invisível* de Merleau-Ponty, Didi-Huberman escreve que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”<sup>184</sup>. Esse jogo narrativo em torno do balde serve de veículo a uma nova abordagem sobre o *vazio* na obra, como uma revelação que se abre ao narrador — lhe concerne e constitui o seu ser —, e se inicia logo na sua primeira interação a respeito desse hábito amigável do neto, ainda no primeiro terço do romance: Mario convida o avô a ver como se desce o balde por uma corda a partir das grades; Daniele se nega, diz estar tarde e, por fim, confessa ter medo de ir à sacada. Um medo construído no curso do tempo, herdado da mãe ou fruto da sua maturidade. Como vimos, a sua relação com aquele pequeno pedaço de chão pendente era outra na infância, encontrava ali um acolhimento que talvez não houvesse no interior do apartamento, e muito menos fora dele, na cidade abaixo. Mais novo, Daniele conta, “gostava daquela aparência de risco”<sup>185</sup>, mas ao neto, revela somente o medo. Mario, ao ouvir a resposta do avô, sorri e provoca:

- Que medo, você é grande.
- Minha mãe também, sua bisavó, morria de medo.
- Não é verdade.
- É muito verdade. Tinha medo do *vazio*.
- O que é o *vazio*?
- Não é nada demais.<sup>186</sup>

O *vazio*, aqui ainda associado ao espaço físico, é apresentado pelo narrador como a fonte de seu medo; mas ao explicar do que ele se trata, Daniele não sabe o que responder ao neto. Parece não discernir onde ele se funda, e ao fazer pouco caso julgando não ser “nada demais”, sinaliza a sua desconfiança: ele talvez não esteja somente para além da sacada, pode estar mais próximo. A natureza do *vazio* começa a realmente mudar para Daniele quando Salli, que

<sup>184</sup> DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 31.

<sup>185</sup> STARNONE, D. Assombrações. São Paulo: Todavia, 2018, p. 33.

<sup>186</sup> Id., *ibid.*, p. 49-50.

trabalha para a família como diarista e, nesses dias, faz breves visitas para cuidar da casa, fica presa acidentalmente na sacada — muito antes de ele próprio se ver no mesmo lugar — e Mário propõe uma maneira de tirá-la de lá. O menino diz: “Salli desce o balde e puxa o vazio para cima; quando não houver mais vazio, ela pula e vai embora”<sup>187</sup>. O *vazio* é então apresentado como algo cheio que pode ser aos poucos retirado do caminho, porém ainda intrínseco ao espaço e externo ao ser. Em resposta à ideia do neto, o avô mais tarde pede que Mario “não ouse fazer aquela brincadeira”, e alerta que “o vazio não pode ser puxado para cima com um balde, [...] o vazio continua e, se você pular a grade, morre”<sup>188</sup>. O *vazio* ainda lhe remete à morte, enquanto para Mario se trata de uma brincadeira, um jogo com tudo o que há fora do apartamento.

Mas é apenas quando Daniele se encontra trancado na sacada que a mudança de natureza do *vazio* se concretiza. Retorno à cena principal, onde o narrador, sem meios de se ver livre da situação em que se encontra, retoma a sugestão do neto:

Voltei a pensar na ideia de Mario de puxar o vazio com o balde e tive vontade de rir. Talvez realmente fosse a única maneira de escapar daquela situação: descer o balde uma, duas, mil vezes, anular o abismo, ultrapassar a grade e ir buscar ajuda. Era preciso trabalhar com paciência, com diligência, baldes e baldes de toda a vacuidade que aterrorizara minha mãe e que agora me assombrava. Assim a sacada não seria nada mais do que uma lasca de pedra espremida entre os vidros duplos do apartamento, as vidraças da estação, os vidros dos carros e das casas em frente, encartada solidamente dentro de um todo bem engendrado. O menino tinha olho.<sup>189</sup>

Em seguida, tomado pela angústia do enclausuramento, Daniele se depara não mais com tudo o que extrapola o limite da sacada e se precipita de encontro à cidade, mas com um vácuo contido nele próprio; um vazio que cresce em seu interior, que agora se prolonga à infância e à memória da mãe, materializado na sacada que aprendeu a temer; um vazio que se desloca do espaço e se localiza no indivíduo, que diz respeito ao seu ser em vez de estar relacionado ao estado do apartamento ou cidade reencontrada no presente, em comparação com as

---

<sup>187</sup> Id., *ibid.*, p. 66.

<sup>188</sup> Id., *ibid.*, p. 68.

<sup>189</sup> Id., *ibid.*, p. 125.

lembranças do passado; um vazio que pouco tem a ver com a percepção, porque não se enxerga, mas que está inteiramente vinculado à própria noção de si, e portanto também da morte. Ainda em *O que vemos, o que nos olha*, no capítulo *O evitamento do vazio*, Didi-Huberman associa o vazio do corpo à morte, “volume e vazio, corpo e morte”<sup>190</sup>, sendo o corpo sem vida a própria vacuidade física. Daniele via a morte no vazio para além da sacada, e ao encontrar o abismo dentro de si, aceita também o destino inevitável da matéria — ou alimenta a sugestão da sua morte já consumada.

Para introduzir este *outro vazio*, interior e imaterial, ao fim do subcapítulo anterior, utilizei um trecho, sequência deste anterior, onde o narrador se associa a um precipício; mas omiti a última frase. Logo após dizer que “o precipício não se encontrava além da grade”, mas nele próprio, Daniele completa: “Teria descido o balde dentro da boca para tirar de mim a vacuidade”.<sup>191</sup> Não há somente a transferência do vazio do espaço para o ser, mas também um paralelo que Starnone sugere desde o início do romance, a indissociabilidade entre indivíduo e a sua origem<sup>192</sup>: o vazio para além da grade, abrigado pela cidade, se torna interior. Nápoles está dentro de Daniele Mallarico, — e de novo — *constitui o seu ser*.

Starnone intercala de forma habilidosa as ações de seu personagem em estado de desespero com a angústia de todas as revelações que parecem saltar aos seus olhos, como assombrações que o atormentam mais que qualquer frio, chuva ou vento que atravessa seu corpo abandonado à própria sorte na sacada. A partir desta cena, Daniele se depara com três constatações, construídas no curso da narrativa para alcançar, aqui, a sua forma melhor acabada: a *presença* do neto

<sup>190</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 40.

<sup>191</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 127.

<sup>192</sup> Em sua leitura atenta no processo de coorientação desta dissertação, Rosana Kohl Bines iluminou “o trabalho das origens que o narrador enfrenta em sua curta temporada na varanda”, em suas palavras, destacando ainda uma passagem de *Beginnings*, livro de Edward Said, onde há o questionamento a respeito de quando algo de fato se inicia na escrita de uma obra, a origem do trabalho não estando necessariamente no seu começo — “algo que Benjamin também pensou com o seu conceito de origem, desvinculado da ideia de um ponto zero numa trajetória evolutiva e linear”, ela acrescentou. De fato, pela perspectiva da estrutura do romance, a cena da varanda reposiciona a narrativa, parece dar um novo começo a ela, ao resgatar e condensar os questionamentos sobre uma outra origem, a de seu narrador.

Mario; o *vazio* dentro de si; e finalmente, recaído sobre o espaço, descobre a *ausência*. Uma ausência dos seus outros *eus* não vividos, somente projetados; de sua família e, sobretudo, de seu pai. Os fantasmas são ausências, Starnone parece escrever ao seu modo. É o momento onde a narrativa começa a ensaiar uma saída à *zona intermediária*, se abrindo a uma *zona de ausência*. Retiro o termo “zona de ausência” do oitavo conto de *Centuria*, do escritor italiano Giorgio Manganelli. Nele, em contraste com a noção de *vazio*, seu personagem central “descobre de repente a ausência”. Uma ausência atrelada ao espaço, mas que escorra ao seu encontro.

[O homem] Vive naquela casa há muitos anos, mas só agora, quando a sua estadia provavelmente terminará, é que se apercebe de que num quarto meio *vazio* existe uma *zona de ausência*. [...] É óbvio que a ausência não tem nada a ver com o *vazio*. [...] Agora o homem, que já não é jovem, que viveu naquela casa durante muitos anos, que atravessou inúmeras vezes aquela sala, descobriu que naquele canto não há um *vazio*, mas uma *ausência*. Sabe também que já o visitou inúmeras vezes e que ele próprio, sem saber como, está envolvido nessa ausência. Ele examina essa ausência e, naturalmente, não entende muita coisa. Porém, algo sobre sua vida naquela casa lhe parece menos claro. É notório que as ausências não mudam facilmente; e é possível pensar que a necessidade de ter essa ausência por perto o tenha induzido a prolongar de ano para ano uma estadia numa casa que não lhe agrada, entre móveis que lhe são estranhos. Tudo lhe é estranho naquela casa, exceto a ausência.<sup>193</sup>

Apenas uma ausência muito forte parece ser capaz de reduzir um lugar a ela; e somente uma grande presença conseguiria criar uma ausência tamanha como a que atravessa o narrador de Starnone, capaz de sobrepujar todos os espaços. Quando o “sentimento de precariedade” transmitido por Nápoles desde a sua adolescência ressurgiu, Daniele de imediato se recorda “como cada segundo de vida naquela casa, naquele bairro, tinha sido marcado pelos dedos de [seu] pai nas cartas de jogo, pela sua ávida necessidade de *calafrio* que o impelia a jogar com nossa própria sobrevivência”.<sup>194</sup> Distante da inocência de Mario, que brinca com o precipício, o pai levaria toda a sua família a jogar contra a queda.

É esta ausência da figura do pai que de certo modo parece atrair e manter o filho no apartamento. Como no conto de Manganelli, tudo o que Daniele estranha

<sup>193</sup> MANGANELLI, G. *Centuria*. ePubLibre, p. 12 (tradução nossa).

<sup>194</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 116 (grifo do autor).

em seu retorno é levado à memória de seu pai, uma fonte conflituosa, sim, mas também assimilável e reconhecível. A própria sacada onde ele se encontra preso parece gradualmente se diluir rumo à realidade, rumo à figura paterna. Como se da porta-balcão, fronteira ilusória entre espaço privado e público, houvesse a visão do todo. O todo remetendo à figura do pai mesclado à Nápoles. A cidade, o apartamento, tudo, se estica na sua direção, ou parece carecer da sua presença. O que Starnone faz é apresentar, sobretudo ao seu narrador, a ausência de seu pai no lugar onde tudo remete a ele, ao seu vício, às dores que causou em seu filho e família; o fantasma mais temido que ronda a casa.<sup>195</sup> Assim, toda a rejeição ao lugar — casa e cidade —, carregada pelo livro, encontra na figura paterna a sua origem. O pai é a personificação de Nápoles, presença próxima e doméstica de tudo o que as suas ruas e habitantes aspiram, aos olhos do narrador. O espaço do apartamento, portanto, se desgarra da cidade no instante em que esta ausência o domina. Uma ausência do pai e de tudo o que ele representa.

Próximo do fim da longa cena da sacada — *brincadeirainha* de Mario —, em resposta a esta ausência e à noção da presença de seu neto, algo se quebra:

Acontecera alguma coisa nos últimos minutos que estava chegando ao meu cérebro somente agora e que, para minha surpresa, começava a me aquietar. Eu devia ter atravessado uma fronteira sem me dar conta e agora já não conseguia me preocupar comigo. A vida, toda a minha vida, deslizara para o lado, às minhas costas, sem lamento.<sup>196</sup>

Daniele fala de uma virada de perspectiva, onde deixa de dar valor ao que sempre almejou obter, mais e mais reconhecimento por seu trabalho a fim de se

<sup>195</sup> Um texto que não se esgotou em meu pensamento, retornando toda vez que eu refletia sobre a imagem do pai de Daniele Mallarico, foi *A visitação*, contido em *Lojas de canela e outras narrativas* (Editora 34, 2019), de Bruno Schulz, onde às vezes há uma certa indefinição material e do espaço, enquanto parece sempre haver uma definição precisa das relações sentimentais. Na segunda parte do conto, o narrador acompanha o definhar de seu pai que, ao adoecer, se relaciona com a casa e seus objetos de um modo mais livre, sob um olhar descontaminado de convenções, enquanto parece encolher de tamanho, o corpo cada dia mais fraco. A casa da infância é trazida à página através do curso da doença paterna; a dinâmica familiar de início se altera por isso, depois parece se acostumar àquela presença cada vez mais ausente. A doença finca o corpo do pai no espaço, não como uma espécie de âncora, mas como um condenado ao confinamento, alguém que “mergulhava nos desvãos da casa” sem que filhos e esposa conseguissem o achar, fazendo do lugar da habitação o destino de seu corpo e memória.

<sup>196</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 139.

ver longe do fantasma de seu pai e da sua origem, na esperança de preencher qualquer lacuna interior deixada pela falta de pertencimento, para então admirar o seu ofício em si, ainda que o seu traço agora careça de vigor quando comparado ao do neto, tão promissor. Não à toa, essa nova perspectiva é também o resultado da noção da presença de Mario — o seu *outro* quase ideal —, incomparável à presença do pai, esta rendida à cidade. O espaço fronteiro e sobreposto da *zona intermediária*, voltado ao passado, se dilui nesta parte, através de um recurso visual assombroso a ser tratado adiante, que sela o seu fim. Daniele Mallarico rompe a *intercapedine trasparente* e retoma o seu olhar para o agora e o amanhã. Um olhar iludido em permitir que a vida deslize “para o lado, às [suas] costas, sem lamento”, mas que na verdade não abandona jamais as lembranças. Um pouco como quem olha ao longe, as estrelas no céu, luzes do passado.

O vazio, carregado até aqui em suas diferentes formas, não é mais mencionado.

### 4.3

#### Uma imagem assombrosa

Muito antes da virada de perspectiva e a diluição da *zona intermediária*, a primeira referência do narrador ao seu pai escancara aquilo que o motivou a se tornar um ilustrador. A criação artística se revelou ser o seu meio de se afastar da figura paterna e de tudo o que ela representou em sua vida. Daniele encontrou no seu traço uma forma de escapar.

[Meu pai] jogava tudo, tudo o que tinha, e não para ganhar — raras vezes ganhava —, mas só por aquilo que chamava de calafrio, o calafrio das cartas entre as mãos, olhadas de viés, chupadas, uma matéria viva e mutante sob os dedos que tentavam plasmá-la segundo o desejo e a espera, que quase a reinventavam. Eu odiava aquele homem. Toda a minha infância, toda a adolescência haviam sido um esforço permanente para achar um jeito de quebrar a corrente da descendência. Queria individualizar um traço meu, só meu, que me

permitisse me desvencilhar do sangue dele. E o encontrara na capacidade de refazer qualquer coisa com o lápis.<sup>197</sup>

Em seu diário, apresentado no apêndice do livro, Daniele se agarra à palavra *jolly*, presente no título do conto de Henry James, *The Jolly Corner*. Nesta mesma entrada, Spencer Brydon é visto como alguém que joga com o fantasma que persegue em uma prazerosa caçada, “uma partida de xadrez, um jogo que oscila entre o esconde-esconde e o de gato e rato”.<sup>198</sup> Seu pai, se enveredasse numa procura por seu espectro ideal, assim como faz o personagem de James, buscaria um jogador *jolly*, um jogador alegre capaz de “atrair para si as cartas que lhe permitiriam vencer”, como cartas coringa, *the jolly joker*. A imagem do coringa da carta de baralho, conhecida na Itália também simplesmente por *jolly*, leva o narrador a desenhar aquele que o forçou a se aprimorar no seu ofício, não por incentivo, mas pela falta dele; o pai se torna objeto do seu traço. Em seu diário, Daniele diz querer inserir numa carta o rosto de seu pai.<sup>199</sup> Jhumpa Lahiri, em seu livro sobre o seu trabalho como tradutora, *Translating Myself and Others*, dedica um ensaio à sua tradução de *Assombrações* do italiano para a língua inglesa, e nele defende que o personagem central do romance de Starnone é a própria carta de jogo, o coringa.<sup>200</sup> O ato de desenhar — o fazer artístico —, ela ainda destaca, é uma das maneiras de brincar. Seja a carta com o rosto do pai ou o trabalho de ilustração do conto de James, Daniele *joga* com o que se apresenta em seu retorno ao apartamento de Nápoles.

Mas a caracterização definitiva da relação com o pai somente é revelada a partir de uma outra imagem, trazida pelo neto. Logo após decidir usar o apartamento de sua infância para a ilustração do conto de James, instigado pela “investigação das sombras”<sup>201</sup>, espectros do passado, Daniele trabalha sob a observação de Mario, que de repente aponta em uma de suas pranchas o esboço de uma figura, afirmando ao avô: “Este é você”.<sup>202</sup> O desenho, “um jovem que

<sup>197</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 44.

<sup>198</sup> Id., *ibid.*, p. 153.

<sup>199</sup> Id., *ibid.*, p. 154.

<sup>200</sup> LAHIRI, J. *Translating Myself and Others*. Princeton: Princeton University Press, 2023, n. p. (ebook).

<sup>201</sup> STARNONE, D. *Assombrações*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 154.

<sup>202</sup> Id., *ibid.*, p. 61.

empunhava uma faca, [ou] talvez um menino com uma vela”, parecia ter sido feito despreziosamente ao canto da folha, mas se assemelha, aos olhos do narrador, aos traços que fazia quando criança.<sup>203</sup> Para o neto, entretanto, o traço lembra o próprio avô. E para provar a semelhança, sugere ir buscar um álbum de fotografias antigas da família que a sua mãe guarda.

Ao se deparar com o que sobrou de sua imagem na foto que o neto revela, Daniele reconhece o seu olhar endereçado ao seu pai, um olhar que agora recebe de si mesmo ao se reconhecer, ainda um adolescente, contendo toda a sua raiva reprimida:

Com certeza a fotografia tinha sido tirada pelo meu pai, ele nos olhava da máquina e nós olhávamos para ele. Todos sorriam, menos eu. Quantos anos eu tinha? Doze, treze? O rosto me pareceu repugnante, um rosto comprido, estreito, não acabado. O tempo deixara intacto cada milímetro da foto, exceto meus contornos. Ou talvez a imagem sempre tenha sido assim, com um defeito de exposição que danificara apenas meu perfil. Nada do rosto e do corpo magérrimo resultava completo. Eu não tinha boca, não tinha nariz, os olhos estavam ocultos pela sombra densa das sobrancelhas, os cabelos se dissolviam no albume do céu. Daquele átimo fixado pela máquina reconheci apenas o lampejo de ódio por meu pai. Eu o mirava sem olhos, com aversão por aquele seu vício no jogo, pelo modo como nos mantinha na miséria, pela fúria que ele carregava e despejava sobre minha mãe, sobre nós, quando não tinha nada para jogar. A aversão viera muito nítida e agora me desgostava.<sup>204</sup>

Enquanto nesta fotografia é o avô que assombra o neto, tendo sua imagem se tornado uma lembrança agora associada à figura desenhada — o jovem com uma faca ou uma vela, pronto para acabar com uma vida ou exercer sua fé; prestes a apunhalar um corpo ou velar um morto —, há um momento em que assombração e assombrado se invertem. Mario começa a assustar o seu avô já quando faz um “desenho assombroso”<sup>205</sup> seu, tal como Daniele se encontra ao seu lado; mas o assombro é ainda maior quando o neto surge numa alucinação decorrente do desgaste causado pelo aprisionamento na sacada, construção involuntária que atormenta o avô. É de fato algo assombroso; uma projeção, sim, mas diferente das demais tratadas até aqui, e que tem a sua primeira aparição

---

<sup>203</sup> Id., *ibid.*, p. 61.

<sup>204</sup> Id., *ibid.*, p. 63.

<sup>205</sup> Id., *ibid.*, p. 115.

rascunhada logo no início do romance, quando Daniele comenta a sua experiência pós-cirúrgica no hospital<sup>206</sup>, portanto longe de um espaço familiar, mas também debilitado como se encontrará semanas depois, na sacada e abandonado ao frio: se recuperando em seu quarto hospitalar, ele conta ter avistado “umas cabecinhas brancas de gesso inclinando-se sobre [ele] da parede em frente”.<sup>207</sup> Mas a imagem se torna verdadeiramente assombrosa quando, na terceira e última parte do livro, trancado para fora da porta-balcão, a sua composição é outra:

E enquanto eu berrava já fora de controle, talvez pelo esforço, talvez por causa da hemoglobina e da ferritina, deparou-se diante de mim, do outro lado dos vidros duplos, um espetáculo repugnante. A parede da frente, onde minha cama estava encostada, era um enorme pedaço de toucinho com listras de carne rosada, e da banha se projetavam infinitas carinhas malvadas.<sup>208</sup>

À primeira vista, sem considerar a existência de uma *zona intermediária* na narrativa, essa carne, exposta no abrigo da casa, poderia ser compreendida como o interior que constitui todos nós, o avesso; e as carinhas, aqueles que derivam do mesmo lugar, internalizado e indissociável do ser. Não há sentimento pior para o narrador do que ter para sempre a sua vida convergida àquela origem, como prisioneiro dessa matéria orgânica. Lembrando a imagem de um rio que flui, apresentada no primeiro capítulo desta dissertação, Jhumpa Lahiri também destaca em seu ensaio a cirurgia pela qual passou o narrador. Ainda no parágrafo de abertura do romance, na sequência da imagem delirante das cabecinhas de gesso, Daniele comenta ter passado por uma transfusão de sangue no hospital, e atribui à sua fragilidade a imagem então revelada na parede em frente ao seu leito. O sangue perdido na operação parece ter se desgarrado de seu corpo e ido ao encontro da cidade natal, levado a fluir, pulsante, pelas ruínas de Nápoles, onde se reintegraria à matéria da qual sempre foi parte. A ferida aberta, carnuda e

---

<sup>206</sup> Na terceira parte de “O pintor da vida moderna”, incluído no volume *Poesia e prosa* (Nova Aguilar, 2006), Baudelaire comenta que “a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aqueles que aparentemente se mostram as mais triviais” (p. 856). A convalescença pode ser, portanto, uma condição propícia ao mergulho em si.

<sup>207</sup> Id., *ibid.*, p. 7.

<sup>208</sup> Id., *ibid.*, p. 124.

gordurosa que se abre na parede, ganha os contornos do narrador, o apartamento se funde ao seu corpo, se tornam um. Aliás, feridas não faltam a Daniele Mallarico. Além dos cortes cirúrgicos, há em seu corpo os ferimentos recentes causados pelo neto. Antes de trabalharem juntos, lado a lado, Mario havia feito uma outra brincadeirinha com o avô, tão bruta — ou pior — quanto prendê-lo na varanda, e também movida por sentimentos conflituosos. Mario golpeara Daniele com um brinquedo, fazendo do avô mais um de seus bonecos de luta. Os pequenos machucados causados revelam o interior vermelho e orgânico de seu corpo: as feridas como fendas, assim como aquelas que as incertezas da infância relacionadas ao seu potencial abriam em seu corpo, permitindo que por elas entrassem e saíssem os seus fantasmas; feridas fundas que Daniele se empenhava em vedar. “Eu me tornara carne; o resto, fantasmas”<sup>209</sup>, ele narra ao lembrar do vai e vem de alternativas possíveis e impossíveis. Citei este trecho em um momento anterior, servindo a outro propósito e sem mencionar o que o antecede, as fendas da carne; e aqui o retomo lembrando também do instante em que os fantasmas se desgarram do corpo, a cisão que ocorre no indivíduo.

Lahiri ainda se atenta que, na própria descrição da sacada como uma “lasca prestes a se soltar do edifício”, há o uso do verbo *schizzare*, que no italiano também se refere aos fluidos que jorram, como o sangue numa hemorragia. A sacada, onde por fim Daniele se encontra preso, novamente delirante e frágil como no hospital antes da transfusão, é apresentada como uma lasca próxima a *schizzar via*<sup>210</sup> — a se soltar, jorrar — do edifício, a fluir na direção da cidade. Para jorrar o sangue, há de se haver uma ferida. E na sequência final do livro, ela se encontra na parede, em carne viva.

Esta seria uma interpretação satisfatória em torno dessa imagem assombrosa, a que primeiro me entreguei a desenvolver; mas uma vez que se considera a existência da *brecha transparente*, tudo muda.

Na sequência do surgimento do corte de carne na parede, ao comentar o tormento causado pelas imagens da velha casa que “entrava na casa de hoje”, Daniele narra que seus esboços desenhados agora “saltavam das folhas formando

<sup>209</sup> Id., *ibid.*, p. 75.

<sup>210</sup> STARNONE, D. *Scherzetto*. Torino: Einaudi, 2016, p. 28.

uma onda de [suas] antigas possibilidades e probabilidades; os fantasmas rompiam qualquer barreira [...] e se moviam pela casa”, procurando-o.<sup>211</sup> Os fantasmas agora o caçam. É o desvio definitivo em comparação com o conto de Henry James — um homem em busca de seu fantasma. Daniele Mallarico se encontra cercado pelas suas variações, todas empenhadas em tomar o seu corpo, questionando o ilustrador e artista plástico de sucesso, a única versão a habitar o espaço-tempo do presente, um estrangeiro para elas. E quando a imagem assombrosa retorna ao seu olhar, pouco após o trecho citado acima, a leitura amparada pela *zona intermediária* do romance se confirma, ampliada pela projeção do neto:

Com a náusea voltou também o enorme corte de banha estriada (...) Mas dela já não despontavam as carinhas tentando se libertar. Sepultado na banha agora estava Mario, sua figurinha toda recolhida em si e pronta a se derramar para fora, reluzente de gordura.<sup>212</sup>

Do corte não despontam mais as projeções anteriores, essas parecem ter se dissipado, mas sim Mario, o único capaz de ancorar o avô no presente. Na sua presença, Daniele tende a se afastar da *zona intermediária*, se atendo a ela somente nos seus desenhos. No curso do trabalho, durante o segundo e último dia aos cuidados do neto, os dois ainda sozinhos no apartamento, Daniele usa novamente o mesmo adjetivo conferido à *intercapedine*, à brecha, numa precisão descritiva ligada à natureza dos fantasmas que vê: *transparente*. E faz isso para definir os limites dessa zona intermediária em relação ao presente e ao seu eu atual, ao lado de Mario.

Não sei quanto demorei combinando os traços e esboços daqueles dias de modo a obter dez pranchas numa versão convincente. O certo é que trabalhei duro e como se de fato tivesse diante dos olhos a velha casa em cada detalhe, com seus habitantes amedrontados ou agressivos, um emaranhado de corpos jovens deformados pela pressão contra a *parede transparente* que separava o eu atual de tudo aquilo que eu poderia ter sido.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> STARNONE, D. Assombrações. São Paulo: Todavia, 2018, p. 133.

<sup>212</sup> Id., *ibid.*, p. 133.

<sup>213</sup> Id., *ibid.*, p. 94 (grifo nosso).

Os fantasmas parecem ser tantos que se espremem, apertados contra a “parede transparente” que separa Daniele Mallarico das suas projeções terríveis; parecem não permitir, agora que tomaram conhecimento do seu estado atual, tão diferente do que são, que ele se afaste, retorne à sua vida, fuja do intervalo onde eles habitam. Com o passar das horas e as exigências do menino, o narrador cada vez mais fincado no presente, a brecha por onde ele transitava, agora tornada uma parede de proteção contra os seus próprios fantasmas, não separa mais a velha e a nova casa, o espaço ficou em segundo plano. E no instante em que se revela a imagem assombrosa — o pedaço de carne que se abre —, páginas mais tarde, essa *parede transparente* voltada ao presente se rompe. A imagem, ferida aberta, é a prova final da existência de uma outra dimensão espacial na narrativa, mas é também a sua ruína. Mário, aqui — e talvez também em todo o livro —, se confirma como uma âncora do presente, permitindo que o avô não se abandone às imagens que o atravessam. O neto, como um espectro infiltrado, age como ponte entre o presente e tudo o que se restringe à *brecha*, sendo agora agente do seu rompimento. “A parede transparente”, repito o que Daniele diz, “separava o eu atual de tudo aquilo o que eu poderia ter sido”, como se de seu lugar pudesse observar os dois, o *eu* e o *fantasma*, se tornando, ele próprio, produto intermediário de uma cisão como a já apresentada no capítulo “Os fantasmas”; mas agora, com o surgimento da imagem-ferida, e com a virada de Daniele ao presente e futuro — ao fazer artístico desgarrado do reconhecimento, e ao neto tão promissor —, esse outro lugar se dissipa, parece simplesmente sumir. O apartamento do presente é o túmulo das projeções de Daniele. Não há nesse novo lugar qualquer espaço para elas.

O momento que tanto cerquei até aqui, o reconhecimento de Mario como o fantasma ideal do avô, mas sem precisar o instante exato em que isto ocorre, é justamente este, após o rosto do neto jorrar para fora do corte de carne, da imagem assombrosa. “O fantasma que eu busco é Mario, sempre o tive à vista desde minha chegada”, Daniele diz; e completa mais a diante: “Que fantasma espantoso era o menino, tão pequeno e tão capaz.”<sup>214</sup> A associação de Mario a “um pequeno

---

<sup>214</sup> Id., *ibid.*, p. 133.

recorte de uma substância viva”<sup>215</sup> é feita anteriormente, e parece — junto às carinhas de gesso do hospital — originar a imagem que floresce mais tarde no delírio. Uma “substância viva” capaz de irromper da parede do apartamento, casa natal, rumo ao destino, em direção ao avô do outro lado do quarto, livre do interior do apartamento, e contudo à parte da cidade. Um *recorte* que não somente é visto, mas que também *vê* seu avô e o assombra.

Blanchot, intrigado com o que ocorre no ato de ver, em seu texto *As duas versões do imaginário*, escreve:

Mas, quando estamos diante das próprias coisas, se fixamos um rosto, um canto de parede, não nos parece também abandonarmo-nos ao que vemos, estar à sua mercê, sem poder algum diante dessa presença, de súbito estranhamente muda e passiva? É verdade, mas é que então a coisa que fixamos mergulhou na sua imagem, é que a imagem uniu-se a esse fundo de impotência onde tudo recai.<sup>216</sup>

Assim como ocorre ao se deparar com sua imagem borrada na fotografia, se entregando ao sentimento de raiva por seu pai contido em seu olhar — uma raiva parecida com aquela das “carinhas malvadas” que primeiro despontam da parede, repreendidas e atrofiadas —, Daniele se abandona à presença do neto, ao “desenho assombroso” que faz ao seu lado, e agora se vê à sua mercê. Do mesmo modo que riscou o papel — o narrador parece temer —, o menino poderia muito bem apagar com uma borracha não somente o esboço que fez, mas o próprio avô. Daniele admite: “[Mario] finalmente me apagaria com sua habilidade, apagaria toda a memória de minhas obras, me reduziria a um parente com uma frágil vocação criativa, a um grumo de tempo gasto mediocrementemente”<sup>217</sup>.

A redução de seu valor artístico, assim como a anulação de seu potencial, inevitavelmente cola a imagem de seu pai à figura do neto. Os dois, então tão distantes, se aproximam, igualmente assombrosos. Mario, fantasma ideal do avô, é também um *jogador alegre*, capaz de ocupar qualquer lugar, anular qualquer presença que não a sua, apagar a memória de seu avô e tomar para si todo o *jogo* criativo. Mario carrega consigo também o pai de seu avô, como uma aparição dos

<sup>215</sup> Id., *ibid.*, p. 113.

<sup>216</sup> BLANCHOT, M. O espaço literário. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 279.

<sup>217</sup> STARNONE, D. Assombrações. São Paulo: Todavia, 2018, p. 122.

livros de Henry James com quem secretamente se comunica. O pai, a casa, a cidade, ele próprio, tudo se encontra num emaranhado indissociável do neto.

“Mario tem a cara do Joker”<sup>218</sup>, escreve Daniele em seu diário no dia em que chega a Nápoles, demonstrando desde já um certo assombro inicial, um medo ameaçador que cresce e é registrado em definitivo na frase final da última entrada do diário — e também de todo o livro —, antes de se ver trancado para fora da porta-balcão:

Nesta manhã, não sei se tenho medo pelo menino ou se tenho medo do menino.<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Id., *ibid.*, p. 163.

<sup>219</sup> Id., *ibid.*, p. 178.

## 5

### Considerações finais

Jhumpa Lahiri, em seu ensaio sobre a tradução de *Scherzetto* para o inglês, mencionado no último capítulo desta dissertação, afirma que pesquisadores e críticos “brincarão” — em referência ao título em italiano — com o livro de Domenico Starnone durante anos, “revelando as suas várias camadas, ligações, correspondências”.<sup>220</sup>

No meu *jogo* com o livro, comecei perdendo. Muito antes de ingressar na escrita da dissertação, enquanto a pesquisa se limitava a um projeto delineado a cercar o estudo do espaço, ainda pouco direcionado à narrativa e vago no desenvolvimento crítico, minha intenção era abarcar mais alguns títulos do autor; mas *Assombrações* me serviu como a casa para o seu narrador, uma armadilha na qual cai e me entranhei, camada por camada da leitura, extraindo da obra elementos que se tornaram fonte de absoluto interesse. Me entreguei à uma escavação do texto, encontrando no espaço do romance inquietações que inclusive extrapolaram os limites da pesquisa e alcançaram o nível pessoal. Toda a minha relação com os meus próprios *lugares* foi afetada por este estudo; e eles certamente afetaram as minhas leituras e escrita. Me tornei um fantasma do livro, em constante retorno aos seus espaços.

Deixo esta dissertação com a sensação de encerramento de apenas uma etapa de pesquisa; com o interesse despertado no curso da escrita agora se voltando para o que aqui resvalei, sobretudo às narrativas migrantes e de retorno em seus diferentes contextos sociais. Também cresceu a minha intenção de trabalhar outras obras do autor, em especial *Via Gemito*, a partir de um proposta que costure a relação entre os lugares da memória e uma presença paterna vacilante, por vezes negativa e ameaçadora, em diálogo com outros autores que tematizam a questão e esbarram, assim como Starnone, na questão do espaço da

---

<sup>220</sup> LAHIRI, J. *Translating Myself and Others*. Princeton: Princeton University Press, 2023, n. p. (tradução nossa).

habitação como abrigo da expressão artística — geralmente imerso em contextos urbanos repressores às manifestações sensíveis.

O espaço, portanto, lugar das disputas históricas e sociais, do terror e dos sonhos, da vida e da morte, se manterá no centro das minhas pesquisas a partir, principalmente, do que este estudo me apresentou.

## Referências bibliográficas

ARTIÈRES, P. **Arquivar a própria vida**. Tradução: Dora Rocha. In: Estudos históricos: Arquivos pessoais. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. In: Os pensadores: Bachelard. Org.: José Américo Motta Pessanha. Tradução: Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética — a teoria do romance**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Unesp, 1998.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. In: Poesia e prosa. Org.: Ivo Barroso. Tradução: Alexei Bueno, Aurélio Buarque de Holanda, Suely Cassal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, W. **Nápoles. Imagens de viagem e esboços**. In: O contador de histórias e outros textos. Tradução: Georg Otte, Marcelo Backes, Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2020.

———. **O caráter destrutivo**. In: Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. Org.: Willi Bolle. Tradução: Celeste H. M. Ribeiro de Souza (et al.). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

———. **Rua de mão única; Infância berlinense: 1900**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

———. **Paris, a capital do século XIX**. In: Passagens. Tradução: Irene Aron (alemão), Cleonice P. B. Mourão (francês). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

———. **Memória e vida**. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

———. **O que Aristóteles pensou sobre o lugar**. Tradução: Ana Lia A. de Almeida Prado. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BINES, R. K. **Infância, palavra de risco**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

BLANCHOT, M. **As duas versões do imaginário**. In: O espaço literário. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOURDIEU, P. **A odisseia da reapropriação: a obra de Mouloud Mammeri**. Tradução: Luciano Codato. Curitiba: Revista Sociologia e Política 26, 2006.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Tradução: Maria Ferreira. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

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

CHAKRABARTY, D. **O planeta: uma categoria humanista emergente**. Tradução: Gabriela Baptista. Dinamarca: Zazie Edições, 2020

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DI CESARE, D. **Estrangeiros residentes**. Tradução: César Tridapalli. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução: Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

FOUCAULT, M. **De espaços outros**. In: Estudos Avançados 27. Tradução: Ana Cristina Arantes Nasser. São Paulo: Revistas USP, 2013.

\_\_\_\_\_. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

\_\_\_\_\_. **The language of space**. In: G. B. Benko; U. Strohmayr (eds.) Geography, History and Social Sciences.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **O infamiliar [Das Unheimliche]**. Tradução: Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019

GUATTARI, F. **Caosmose**. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HEIDEGGER, M. **Construir, habitar, pensar**. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: Ensaios e conferências. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução, notas e comentários: Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

HUSKINSON, L. **Arquitetura e psique: um estudo psicanalítico de como os edifícios impactam as nossas vidas**. Tradução: Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 2021.

JAMES, H. **A bela esquina**. In: Até o último fantasma. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LACIS, Asja. **Capri 1924 — Benjamin — “Nápoles”**. In: BENJAMIN, W. Rua de mão única. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2023.

LACIS, Asja; BENJAMIN, W. **Nápoles**. In: BENJAMIN, W. Rua de mão única. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2023.

LAHIRI, J. **Translating Myself and Others**. Princeton: Princeton University Press, 2023.

MANGANELLI, G. **Centuria**. Tradução: Joaquín Jordá. ePubLibre, s.d.

MARANDOLA, E. JR.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (orgs.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2014.

MCGUIRE, Richard. **Aqui**. Tradução: Érico Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MODIANO, P. **Para você não se perder no bairro**. Tradução: Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

PALLASMAA, J. **Habitar**. Tradução: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PINA, M. A. **Como se desenha uma casa**. Porto: Porto Editora, 2021.

PIORSKI, G. **Anímicas**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2023.

———. **Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2016.

PISANI, D. **A cidade é uma casa. A casa é uma cidade: Vilanova Artigas na história de um topos**. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: ECidade, 2019.

RANCIÈRE, J. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

REIFF, R. F. **Matisse and “The Red Studio”**. Art Journal, Vol. 30. No. 2, 1970-1971.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François (coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

SARAMAGO, L. **Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger**. In: MARANDOLA, E. JR.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (orgs.). Qual o espaço do lugar? São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

STARNONE, D. **Assombrações**. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2018.

———. **Fare scene: Una storia di cinema**. Roma: Edizioni minimum fax, 2013.

———. **Laços**. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2017.

———. **Scherzetto**. Torino: Einaudi, 2016.

———. **Segredos**. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2020.

———. **Via Gemito**. Torino: Einaudi, 2020.

SCHULZ, B. **Lojas de canela e outras narrativas**. Tradução: Henryk Siewierski. São Paulo: Editora 34, 2019.

SVEVO, I. **Death**. In: Short Sentimental Journey and Other Stories. Translation: de Zoete, B.; Morely, L. C.; Johnson, B. Berkeley: University of California Press, 1967, p. 302 apud ASSMANN, A. Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives. New York: Cambridge University Press, 2011.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011.

**Filmes**

CAVE of Forgotten Dreams. Direção: Werner Herzog. Estados Unidos, 2010.

VISITA, ou Memórias e Confissões. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal, 1993.