

MEMÓRIAS DERRETIDAS EM CALOR, CONTO DE MARIA TERESA HORTA

Katria Gabrieli Fagundes Galassi¹

Aprenda a lidar com o medo, mais nos vale guardar segredo a transpirar apartados. As noites que nos aguardam prometem encantos de constranger o tédio cotidiano. No mínimo sairá mais sábio: nos entremeios dos corpos físicos cultivaremos o literário, testemunha *mor* desse vício. E pode ficar tranquilo, minha autoestima é alta; se não for recíproco, assumirei o risco e, feminina, prescrutarei outros atalhos que me conduzirão a novos abismos. (MENEQUELLI, 2019, p. 67)

O poema acima da autora capixaba Adrianna Meneguelli da obra *lúdicas* – em minúsculas – fala dos medos e seus enfrentamentos por parte do corpo feminino que insiste em reagir e rebelar-se contra abismos físicos e verbais com o auxílio das letras literárias, que nos salvam a todos. Assumindo para si a responsabilidade de superar possíveis desilusões que venham a acontecer, a narradora anseia pelos segredos que as noites – e os dias – podem trazer. A personagem principal do conto *Calor*, de Maria Teresa Horta enfrenta, relembra e persiste involuntariamente nos segredos que suas memórias trazem à tona. Não são nas noites que eles surgem, mas nos dias arrastados e transpirados que vivencia junto à Mónica. Maria Teresa Horta escreve seus contos de maneira peculiar, de modo a fazer pensar que a leitura será de poemas,

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas na UFRJ. Mestra em Estudos de Linguagens e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Membro do Projeto de Pesquisa Poéticas Orais e Pensamento Decolonial: perspectivas teóricas e metodológicas LANMO – UNAM. Membro Convidada do GT de Literatura Oral e Popular ANPOLL. Membro do Grupo de Pesquisa Escritas do Corpo Feminino UFRJ. Membro da Afrolic.

poderiam ser chamados de contos-poemas ou contos poemados. O título breve e banal, poderia indicar uma narrativa leve, curta, porém ele ressalta sua densidade nas palavras bem elaboradas que a autora faz, em conjunto, virar hino. A narrativa é feita em terceira pessoa, de um narrador que parece estar muito próximo, fisicamente, das cenas que narra. A estrutura que inicia o conto é um tanto quanto curiosa – uma frase mais curta protagonizada por uma das personagens, num verbo transitivo indireto, que precisa de um complemento para integrar sua ação, no presente, e iniciar, enfim o que irá acontecer: “A mulher fica à porta a olhar Mónica”. Essa mulher, ao menos por enquanto, não possui um nome. Mas a menina, a quem a cena imediata irá inserir na narrativa, é um sujeito nomeável. Após essa frase que se rompe e volta na linha seguinte, tem-se a impressão de um freio, algo de parada brusca, mas que é retomada imediatamente como uma enxurrada narrativa de um quadro de cena: como um recorte a partir de uma grande peça teatral que é colocado em pequenos quadros. Esse primeiro quadro narrativo traz ao leitor uma localidade, um clima e um período do dia: um lugar que se encontra ao pé ou ao topo do mar e onde há muito calor, numa manhã qualquer de outono.

A mulher fica à porta a olhar Mónica
a brincar no pátio, distraída, sem dar conta do mar a perder-se na praia: liso e encorpado pelo calor; um calor naquela manhã intacto e se possível maior ainda do que na véspera por dentro da noite sufocante, somente cortado pelo sabor acre do álcool e do suor do gelo no vidro do copo e nas palmas das mãos; um calor pegajoso e espesso a envolver os corpos. (HORTAM 2014, p. 37)

A sensação de calor nessa primeira cena pode ser sentida pelo leitor no suor do copo de álcool e gelo – também aqui uma linha investigativa sobre esse drink matinal que parece constante nos dias dessa mulher. Um calor que gruda e impregna os corpos desse lugar e que vem desde a noite anterior e provavelmente várias noites para trás desse tempo narrativo. A palavra *calor* é escrita três vezes numa mesma frase, justamente para confirmar a percepção de derretimento nesse conto. De acordo com o dicionário de Chevalier-Gheerbrant,

O calor associa-se fisicamente à luz, assim como o amor, ao conhecimento intuitivo, a vida orgânica, à atividade do espírito. [...] Nas representações do Sol, as ondas de calor que dele emanam são figuradas por vagas, e os raios

de sol, por linhas retas. (...) o calor é princípio de renascimento e de regeneração, bem como de comunicação. (2020, p. 219)

Das definições de calor propostas pelos autores acima citados, a que mais se encaixará nesse texto será o recorte apresentado acima, pois se verá ao longo da análise que o calor está ligado ao enlace de vidas orgânicas inscritas na narrativa, bem como o notório amor e possível renascimento e regeneração nas personagens feito pelas águas – da mangueira e do mar. O parágrafo seguinte será iniciado da mesma maneira que o primeiro, frase curta interrompida antes do fim da linha – *A mulher pára a observar Mónica* – essa personagem displicente e purificada pela luz, distraída do mar que há quase ali, pertinho de si, bastando seguir um atalho para além do portão de madeira lascada – esse portão traz aqui um aspecto de uma construção antiga, que está ali há alguns anos e que carrega em si própria uma história. Mónica, a criança, mantém a postura de não perceber o mar ou fingir não o perceber; esse mar que ao meio-dia ganhará um tom de fogo – ainda não é meio-dia, mas sabe-se que isso irá acontecer também naquele dia, como vem acontecendo nos outros. A luz que se reflete no mar produz tanta claridade que é capaz de cegar momentaneamente quem o olha diretamente. Nesse mesmo momento, de luz extrema, a figura da criança aparece ao pé da escada de pedra e essa finalmente se rende para contemplar a imensidão de água a sua frente. Nessa cena, Horta utiliza-se da imagem dos *joelhos nus*, pela primeira vez no conto, como faz em diversos contos seus, representando diferentes abordagens.

Os joelhos de Mónica são símbolo de pureza, insegurança, contemplação ou fragilidade como a própria cena narra: “... a criança se esquecerá de brincar, e em silêncio olha em frente, dedos fechados sobre os joelhos nus e subidos até perto dos lábios crestados pela sede e aragem ácida e salgada (HORTA, 2014, p.38)”. No conto *Lídia*, os joelhos representam dor e fragilidade “Encolheu-se, dobrou-se mais, os joelhos unidos, subidos até quase ao pé da boca, a sentir os braços dormentes. Ou melhor: *ausentes* (HORTA, 2014, p.16)”. Também no conto *Leonor e Teresa*, os joelhos aparecem demonstrando fragilidade: “Sentindo porém a magreza inóspita dos joelhos unidos, procura mais atrás, no cimo das coxas, a quentura firme do ventre liso (HORTA, 2014, p.47)”. Em *Transfert*, os joelhos aparecem em dois momentos – fragilidade e gozo – “Sob a colcha a mãe mexe-se, os dedos da mão direita a aflorarem um dos seios, os joelhos mais subidos, unidos junto ao ventre liso (HORTA, 2014, p.71)”

e ainda: “Quase junto dela, das suas compridas pernas magras, dos seus joelhos mansos e em repouso, sente o macio sedoso do cetim da colcha (HORTA, 2014, p.72)”. No conto *Eclipse*: “(...) a cara protegida pelo ninho dos braços, a cabeça apoiada nos joelhos de ossos salientes e miúdos a cheirarem ao verdete e ao ferro da escada de caracol de serventia às traseiras (HORTA, 2014, p.150)”. E por último, mas não menos importante, em Azul Cobalto: “(...) a subir as meias de vidro, devagar na pele acetinada das pernas, primeiro na da direita, o pé apoiado na borda da cama, o joelho erguido; depois na da esquerda (...) (HORTA, 2014, p.180)”. Também para isso encontra-se explicação em Chevalier-Gheerbrant que afirmam:

Os bambaras² chamam ao joelho *nó do bastão da cabeça*. E veem nele a sede do poder político (ZAHB).

Identificam-se, nisto, com numerosas tradições antigas, que fazem do joelho a “sede principal da força do corpo [...]”. O símbolo da autoridade do homem e do seu poder social” (LANS, 6, 1, 26). Donde o sentido das expressões: dobrar os joelhos = fazer ato de humildade; fazer dobrar os joelhos = impor a vontade alguém ou matá-lo; ajoelhar-se diante de alguém = fazer ato de vassalagem, adorar; tocar os joelhos = pedir proteção. (CHEVALIER-GHEERBRANT, 2020, p. 584)

Com tantas alusões a essa parte do corpo nas narrativas em contos de Horta, não é possível passar incólume a cena da criança se apoiando nos joelhos antes dela ouvir seu nome pela boca da mulher, em tom baixo, como para não a tirar do seu estado de meditação e apreciação do mar, para não a agredir com seu nome chamado em voz alta. A mulher chama baixo, desce em direção a criança e encontra uma torneira “escondida” e protegida por “ervas daninhas” que fornecerá a água para alívio daquela situação de calor estardalento. A pureza e displicência da cena observada sobre a criança vai, sutilmente, dando espaço a um erotismo discreto e inquietante, com foco no corpo da mulher, ainda inominada:

2 “Os bambara ou bamana pertencem aos grupos mandê, que formam a base da população da atual República do Mali. É também, entre as sociedades do grupo mandê, a que mais resistiu ao Islã: bambara, “os infiéis”, assim os nomeiam seus vizinhos muçulmanos. Seu habitat vai do curso superior do Senegal ao Níger, do norte ao sul, vai do Sahel à Costa do Marfim.” Referência encontrada no site <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/glossarios/002/bambara.html>

A mulher desce os três degraus e, junto ao canteiro onde só crescem ervas daninhas, abre a torneira escondida pela esquina da parede da casa, debaixo da palmeira, levanta a mangueira a encontrar o alívio da água adocicada, que engole ao senti-la finalmente deslizar pela cara, pelos ombros, a contornar-lhe os seios duros, cheios e tensos, a sulcar-lhe o ventre e as coxas.

Parecendo por momentos fazê-la esquecer a sua vida isolada, vulnerável e vertiginosa, absolutamente ausente. (HORTA, 2014, p. 38)

O momento de alívio climático parece trazer também alívio das cargas emocionais que essa mulher carrega em sua vida, solitária e vulnerável. A sensualidade da cena seguida do isolamento dos sentimentos que a faz perecer parece um grito velado para algo que está a ponto de irromper no peito tenso dessa mulher, que apenas na cena que se segue, saberemos defini-la um pouco mais: mãe de Mónica. A escolha do nome da única personagem nominada também fará total sentido ao término da leitura do conto: Mónica tem origem do grego *Mónikos*, derivado de *mónos* que significa “um”, “só”, “solitária”, “viúva”. Por algum motivo que não se sabe, a criança persiste em fingir não perceber a mulher-mãe que está a sua volta, mesmo ficando nítido todo seu esforço de menina-filha para gravar em si cada gesto e passo que testemunha com seus olhinhos semicerrados. Mesmo com a pretensa indiferença da criança, a mãe traz-lhe sua rotineira caneca com leite, do jeito preferido por ela, que irrompe, em alto tom, o silêncio: após engolir o líquido anunciará, subitamente alto, o momento de ir à praia.

O narrador antecipa-se em diversas situações anunciando coisas que voltarão a acontecer naquele dia árido e que já aconteceram antes: o mar em cor de fogo ao meio-dia, o receio de enfrentar um calor ainda maior ao chegar na praia, o calor da noite da véspera, possibilitando-se pensar que esse narrador já esteve ali e sabe bem do que fala. A beleza do conto está nesse modo de contar entremeado de detalhes, porém “o encadeamento psicológico dos acontecimentos não é imposto ao leitor (BENJAMIN, 2018, p. 29)”. Fica para o leitor preencher e imaginar as lacunas livremente e a cada vez que a leitura é feita, algo se modifica e se acrescenta. O narrador mostra a mãe em silêncio desde que chamou a filha pelo nome e desencadeou o despertar da criança, da sua fome e da sua vontade de ir ao mar, como numa necessidade de manter rotinas. A atenção da pequena menina é dissipada pelos insetos que insistem em pousar em seus bracinhos e aos quais ela esmaga com os dedos. O

narrador, ao criar a expectativa da ida a praia a perder de vista, narra empecilhos que faz com que o leitor se pergunte se é realmente necessário enfrentar as amenidades para puramente estar perto da água, na areia da praia, fatores que seriam suficientes para barrar a vontade de Mónica ir à praia. Entretanto não é o que acontece, pois a menina deleitase com a subida até ao cimo das dunas “de onde fica a contar os barcos que passam ao largo, com as velas inchadas de vento, ou a escutar os estampidos dos motores das lanchas a fenderem as ondas que rasgam de cima a baixo, numa chuva de espuma transparente, translúcida (HORTA, 2014, p. 39-40). Ir à praia torna-se algo essencial para o dia da pequena menina e da mulher, para além de qualquer adversidade. Para tal passeio, os cabelos da menina em desalinho são afeitados em tranças pela mãe, numa docilidade paciente, em preparo ao passeio até a praia e vê-se como “pentear os cabelos de alguém é um sinal de atenção, de boa acolhida (CHEVALIER-GHEERBRANT, 2020, p. 205)”. Essa cena encerra-se com um pressentimento que aperta o peito da mãe que vê a menina correr em sua pureza e inocência. Do momento que chama a filha até o momento seguinte ao aperto no peito, ela é narrada como “mãe”. Imediatamente após o cuidado materno ela volta a ser narrada como “mulher”, como que despida da função materna após aqueles cuidados. Interessante pensar na definição inicial que Chevalier-Gheerbrant propõe sobre mãe: “o simbolismo da mãe (fr. *mère*) está ligado ao do mar (fr. *mer*), na medida em que eles são, ambos, receptáculos e matrizes da vida. O mar e a terra são símbolos do corpo materno (2020, p. 650)”. A mulher e a criança observam o mar, quando a mulher se entrega ao cansaço e adormece na praia. Será aí uma ideia de olhar para si mesma que está sendo proposta: a mulher olhando e sendo olhada pela mulher-mãe, ela mesma? A percepção da criança ao ver a mãe deitada de bruços traz uma sensualidade pura e inocente, a partir do seu olhar, como uma visão angelical:

Pergunta a si mesma se na realidade a mãe terá adormecido, os cabelos muito louros a tocarem a areia quente, o corpo quieto e dourado com a sua pele de uma maciez deleitosa da seda. De onde parte um odor espesso a madeira aquecida, ou a perfume retido há muito num frasco de vidro, onde pouco a pouco se adensa. (HORTA, 2014, p. 41)

Mónica vela pela mãe, apesar do calor inóspito que a faz suar e inquietar-se e nem mesmo o barco que se aproxima com “o” homem dentro – artigo definido, deixando claro que não é um personagem qualquer

nessa narrativa, apesar do seu papel ser pequeno – , de “rosto iluminado pela claridade ávida” chama sua atenção tanto quanto aquele corpo sonolento e nu – o erotismo irrompendo sutilmente – ao seu lado.

O valor erótico das formas femininas está associado, parece-me, ao esquecimento desse peso natural, que lembra o uso material dos membros e a necessidade de uma ossatura: quanto mais as formas são irreais, menos claramente elas se subordinam à verdade animal, à verdade fisiológica do corpo humano, mais elas respondem à imagem geralmente bastante divulgada da mulher desejável. (BATAILLE, 1987, p. 94)

Esse corpo da mãe, ao seu lado, como uma visão divina, desprovida de ossos e do seu peso natural, uma mulher em sua leveza plena banhada pelo sol, torna-se essa “mulher desejável” de que fala Bataille, porém aqui, pelos olhos da filha, ela se diviniza e se eleva. Possivelmente por esse motivo a criança não percebe o barco ali, como afirma o narrador, que descreve enfaticamente o barco e seu piloto, também como uma cena recorrente para ele(a). A ausência da mãe, que dorme e não se manifesta por algum tempo, faz com que a criança recorra ao gesto de vulnerabilidade, já comentado anteriormente:

Mas a criança não se apercebe do barco, nem do homem, olha ainda a mãe estendida de braços, nua, os cabelos muito louros a tocarem a areia escaldante e rugosa, onde Mónica apoia as mãos pequenas; em seguida leva-as até aos *joelhos unidos*³ e erguidos que abraça, sem perder a mãe de vista, não sabendo se ela adormecera de torpor, indiferente à queimadura do sol que a envolve, pele humedecida por uma neblina pesada e entontecedora.

A praia vazia faz lembrar à criança um enorme deserto onde se encontrasse perdida. Então, sente medo e levanta-se, caminha lentamente até sentir nos pés a frescura redentora da rebentação na areia molhada. (HORTA, 2014, p. 42)

Os joelhos junto ao corpo, segurados pelas mãos, mostra a sensação de desarmamento da criança que, para sentir-se calma e acolhida, precisa sentir o mar – a *mãe* em forma figurativa. O medo de estar só acrescido ao medo do barco, que agora consegue ver, causa em Mónica

3 Grifo meu.

um quase desmaio, um sair do mundo brevíssimo como para inteirar-se – ou fugir – do que se passa aos seu redor e a faz tombar a cabeça, sem fechar os olhos, para não perder nenhum movimento da mãe. Mónica observa tudo com seus olhos azul-pavão, que podem representar duas coisas em contradição: a pureza da cor azul e a perspicácia do pavão, animal considerado detentor de cem olhos, aquele que guarda e vigia (CHEVALIER-GHEERBRANT, 2020, p. 768). A observação excessiva de Mónica para com sua mãe, como nos mostra o narrador, dá a entender que ali está não apenas uma mãe, uma mulher, mas um objeto divinizado, como já comentado acima, que se pode pensar como um ser aurático de que fala Didi-Huberman, que emana luz e faz-se distante e impalpável:

Terá feito tudo, esse homem (*menina, no caso*)⁴ da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto mesmo: “Esse objeto que vejo *é*⁵ aquilo que vejo, um ponto, nada mais”. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a *aura*⁶ do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível. [...] O resultado último dessa indiferença, dessa ostentação em forma de satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: “O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39-40)

A menina faz de tudo para parecer-se indiferente aos gestos da mãe, ao corpo dela, porém a verdade é que nada pode tirar seus olhinhos da figura da mãe, apenas o medo de perdê-la, receio que ela desapareça, ou no mar, ou no ar, ou nos braços do homem do barco, quem sabe. A mulher-mãe, ao tentar fugir da guarda obsessiva da filha, indiferente aos olhares pequeninos vidrados em si, vai ao mar mansamente em direção “ao corte brusco da água a cobrir e rasgar o calor do seu corpo” e ao olhar o barco aparentemente abandonado perto delas, depara-se com uma

4 Grifo meu.

5 Grifo do autor.

6 Grifo do autor.

memória involuntária, após um “pulsar violento do corpo (HORTA, 2014, p. 43)”, despertada a partir do homem do barco que parece olhar Mônica. Sobre esse despertar acidental, Bergson afirma:

[...] as lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidentalmente precisa de nossa atitude corporal as atraia, seja porque a indeterminação mesma dessa atitude deixe o campo livre ao capricho de sua manifestação. (BERGSON, 1999, p. 120)

O que terá despertado a lembrança do homem com a rosa branca na mão? Quem poderia ser esse homem? Pai de Mônica? Algum amor antigo, posterior ou anterior a ele? Qual capricho levou-a ao passado e a trouxe de volta, como que refutando a ideia de ter aquela lembrança? A rosa branca ofertada a ela, no passado, pode representar regeneração, desabrochar, um sentimento puro representado em flor, de acordo com Chevalier-Gheerbrant. A memória da mulher voa de um tempo a outro, numa rapidez ritmada com o bater das ondas. Alguns flashes da memória são percebidos pelo narrador, pelo leitor, pela mulher: receber a rosa branca, perder-se nos enamoramentos das mãos demoradas, na penumbra da casa, com as rosas pousadas nos joelhos. Novamente, os joelhos entram em ação para mostrar a fragilidade, a dor e o abandono. As memórias acontecem rapidamente na rememoração. Possivelmente pelo calor denso da local principal da narrativa, essas memórias parecem derretidas: mal elas surgem, já se esvaem no suor ou nas águas do mar. Existe um sentimento velado para que essas lembranças, que causam desconforto não apenas emocional, mas físico, não voltem aparecer. O próprio gesto da mulher-mãe ir banhar-se na água, para além de esquivar-se do olhar de Mônica, consiste na necessidade de fuga de rememorações, algo praticamente impossível, como afirma Beatriz Sarlo, em *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*:

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos da palavra). (SARLO, 2007, p. 10)

A rosa – apesar de não estar presente no mundo concreto em que se passa a narrativa – marca esse período rememorado por ela: a rosa que lhe foi oferecida parece representar o início de uma relação, momento em que o narrador empresta voz à duas falas: a do homem da lembrança e à da mulher-mãe. O homem oferece à mulher uma única rosa que, mesmo em sua simbólica pequenez, ilumina todo ambiente daquela mulher:

“Há menos rosas, agora” – murmurara.

E ela limitara-se a confirmar: “há menos rosas hoje”, sem saber se aquele hoje significaria tempo, somente distância ou apenas memória tomada das suas palavras; e regressa ao presente, retomando o fio-de-prumo das vagas, numa longe viagem, num manso caminhar onde as mãos se demoram os gestos mais breves e esgotados, a perderem-se nas cores abertas e insidiosas, com um ardiloso sabor a cicuta desfazendo-se na língua. (HORTA, 2014, p. 44)

A palavra “hoje” remeteria a tempo, distância ou memória? Ali, dentro do mar, ela significava tudo isso. A sensação de ter essa cena perto de si, como se fosse “hoje” – o hoje dela – era real, apesar da distância no tempo em que se encontra esse recorte de sua vida. A cena narrada acima é interrompida pelas ondas caprichosas, que a seguram no dia em que está presente fisicamente, enquanto a cabeça insiste em leva-la para outro lugar, num outro tempo. As rosas seguiram acompanhando as memórias despertadas na mulher, que se lembra de recusar, num outro momento, umas que lhe foram ofertadas. E o mar vem, novamente, mas não tão forte dessa vez, já que ela volta a aquele trecho vivido, num outro lugar, numa sala na penumbra e a partir dali o narrador mais uma vez empresta a voz aos pensamentos dela, que olham o passado: “Eis a rosa que nego e recuso, embora a acaricie com os lábios, e trema de cansaço.” A imagem a seguir, observada pelo narrador de dentro das lembranças da mulher, traz uma mulher que aflora as rosas e não o contrário; percebe-se o movimento de desabrochar da mulher, ao sentir o aroma das rosas rubras ou amarelas, e imediatamente a cena transforma-se num esfalar-se desse corpo pelos cantos da casa. Dois momentos de uma mesma mulher, extremamente opostos. O desabrochar e o murchar. Momentos rebatidos pelo mar, no qual ela boia e imerge num outro tempo. Num lugar onde não era o calor que sobressaía, mas a sombra doce e fresca na sala que a envolvia. Pensa-se esse narrador do conto a partir das teorias de Walter Benjamin. A brevidade do conto, para ser mais atrativa, precisa articular a história de forma a permitir ao leitor uma identificação

e algum mistério também; a narrativa não precisa entregar demais para prender o leitor.

A informação tira seu valor do instante em que é nova. Ela vive apenas desse instante, deve render-se a ele e explicar-se nele sem perda de tempo. O conto funciona de outro modo: não se desgasta. Ele guarda em si suas forças reunidas e longo tempo depois ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 2018, p. 30)

Opondo-se ao conceito de informação, Benjamin afirma que o conto não se desgasta como aquela. Maria Teresa Horta articula seus contos engenhosamente; nenhuma palavra é colocada nos textos de forma displicente, estão todas conectadas para compor o conjunto textual que pretende entregar ao leitor. A cada vez que se volta no conto, uma nova informação se revela, algo novo surge. O texto fica “livre para interpretar a coisa como a entende, e com isso o que é contado atinge uma amplitude que a informação não tem (BENJAMIN, 2018, p. 29)”. Após a segunda inserção da voz da mulher sobre a recusa da rosa, o narrador interfere na lembrança dessa mulher questionando se aquilo que sentiu possa ter sido não apenas uma recusa, mas uma febre, que a fazia delirar com o calor do sol em seu corpo, com a densidade penetrante de sua rememoração. Para além desse recorte da memória, percebe-se a importância de um outro elemento na narrativa: a mulher-mãe, observada por Mónica, tinha seus cabelos muito louros encostados na areia antes de entrar no mar; louros cintilantes na lembrança do jarro de rosas e escurecidos pela água ao sair de dentro do mar e de dentro de suas lembranças. Os cabelos de ambas personagens, aparecem enfaticamente em várias das cenas: cabelos em desalinho de Mónica, após acordar, com seus cachos grudados na testa pelo suor matinal; cabelos molhados da mulher no banho de mangueira, leves pousados na areia, brilhantes nas memórias felizes e escuros na saída do mar, como se na ruptura com as memórias que temia ter e que continuava causando dor. Para Chevalier-Gheerbrant, no dicionário de símbolos, os cabelos representam muitas interpretações:

Acredita-se que os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de consertar relações íntimas com esse ser, mesmo depois de separados do corpo. Simbolizam suas propriedades ao concentrar espiritualmente suas virtudes: permanecem unidos ao ser através de um vínculo de *simpatia*. Daí o culto das relíquias dos santos – e, principalmente, da mecha de cabelos –, culto que compreende não apenas um ato de veneração, mas também um desejo de participação das

virtudes particulares desses santos. Daí, igualmente o hábito existente em muitas famílias de conservar cachos de cabelos e os primeiros dentes de leite. Na realidade, essas práticas significam mais do que uma recordação: elas revelam quase uma vontade de fazer sobreviver o estado da pessoa a quem esses cabelos pertenciam. (CHEVALIER-GHEERBRANT, 2020, p. 202)

O narrador, bem como a criança, está atento aos cabelos das personagens. Essa veneração velada desse componente tão destacável do corpo também pode ser interpretada de maneira sensual, como forma de libertação dessa mulher-mãe, apesar da aridez do ambiente em que vive – que possivelmente representa a aridez de sua própria vida. Perceber a imagem da rosa nos cabelos a “defendê-la dos outros, a impedi-la, e impedi-la para a fuga, enquanto se curva sobre as rosas, numa fingida atenção demorada, que todos aprovam (HORTA, 2014, p. 45). Quem são esses “outros”? Por que a querem inibir? Por que ela quer fugir? Apesar de querer afugentar a sequência dos fatos, a mulher não consegue mais frear a memória em cascata que despenca sobre si, pois já não consegue voltar atrás.

Quando a narração se separa do corpo, a experiência se separa de seu sentido. Há um vestígio utópico retrospectivo nessas ideias benjaminianas, porque elas dependem da crença numa época de plenitude de sentido, quando o narrador sabe exatamente o que diz, e quem o escuta entende-o com assombro, mas sem distância, fascinado, mas nunca desconfiado ou irônico. Nesse momento utópico, o que se vive é o que se relata, e o que se relata é o que se vive. Naturalmente, a esse momento lendário não corresponde a nostalgia, mas a melancolia que reconhece sua absoluta impossibilidade. (SARLO, 2007, p. 27)

Esse narrador demonstra conhecer detalhes que procura narrar com delicadeza, sem escancará-los para que não doa mais do que a mulher-mãe consegue suportar. Faz-se importante saber que Maria Teresa Horta preza pela liberdade de expressão feminina, como uma ativista do feminino reforçado em suas obras. A presença dessas duas figuras masculinas no conto – tanto do homem no barco quanto do homem da rosa – representam papéis coadjuvantes para essa mulher – e também a menina – que se reencontra apesar de todas imposições de ambientes onde seriam necessárias aprovações de outros em relação ao seu próprio corpo e destino. A alternância de pretensas indiferenças entre mãe e filha, uma em relação a outra, em momentos de alternados protagonismos, fortalecem

esses corpos femininos, diariamente, na repetição sugerida pelo narrador. O cuidado e proteção de uma com a outra, cada qual em seu momento de fragilidade, constrói a beleza e força das mulheres que Maria Teresa Horta reforça nesse conto, diferentemente das relações entre mãe e filha que aparecem nos outros contos da obra *Azul Cobalto*.

REFERÊNCIAS:

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *A arte de contar histórias*. Trad. Georg Otte, Marcello Backes, Patricia Lavelle. Org. Patricia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos formas, figuras, cores, números*. Edição Revista. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

HORTA, Maria Teresa. *Azul Cobalto*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

<http://www.arteafricana.usp.br/codigos/glossarios/002/bambara.html>

<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/monica/>

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.