

Literatura ou lição de vida?  
Uma proposta de análise de *Ulpiana*,  
de Bernadette Lyra

*Literature or Life Lesson?*  
*A Proposal for an Analysis of Ulpiana,*  
*by Bernadette Lyra*

Barbara Heller\*

**A** biografia como importante elemento da análise literária

Usamos começar o artigo sobre *Ulpiana*, de Bernadette Lyra (2019), invertendo a ordem ensinada pelo mestre da crítica da literatura brasileira, Antonio Candido, no ensaio sobre Tomás Antonio Gonzaga, em seu livro *Na sala de aula* (2004). Para ele, o primeiro aspecto que deve ser considerado quando realizamos análise literária é enfrentar o próprio texto para apenas depois contextualizá-lo conforme o período em que foi produzido e, finalmente, relacioná-lo com a vida do autor.

No entanto, torna-se tarefa impossível refletir sobre a obra, sem imediatamente associá-la com as características biográficas da autora. Quem já conviveu com

\* Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

ela, seja em salas de aula, seja em congressos acadêmicos, seja em encontros informais, regados de vinho e de afetos, reconhece na enigmática Ulpiana, um dos cenários por onde passa a narradora, elementos caros à escritora. Nos “restos [dessa] antiga cidade romana”, onde é possível comer ameixas selvagens (LYRA, 2019, p. 24-25), as dores provocadas por perdas inesperadas e indesejadas se amenizam e transformam-se, gradativamente, em autoconhecimento. O mesmo sucedeu com a autora: depois de superar a mais profunda perda familiar, não hesita em recomendar, aos que a procuram, momentos de introspecção (tão fáceis em Ulpiana!) para que alcancem equilíbrio e recuperem a alegria.

De todas as personagens do romance, tia Clerô e dona Tude são as que mais se aproximam da biografia da autora. A sabedoria adquirida na maturidade da primeira e a paixão por um mesmo homem ao longo da vida da segunda, nos levam a afirmar que são uma espécie de representação de si. Nascida em 1938, sua vasta experiência de vida, assim como a de Tia Clerô, permite orientar os mais jovens que acolhem seus conselhos, entre eles, a narradora: “Foi minha tia Clerô quem disse que eu devia ir a Ulpiana. Naquele instante, eu estava chorando. Eu estava chorando por Lukla, a serpente que tinha partido todos os ossos do meu coração” (LYRA, 2019, p. 20).

Já dona Tude, que desde os 18 anos “não se cansava de ficar à janela, com os olhos compridos na direção da barra de saída do rio, lá onde o rio cruzava com as ondas, esperando que o moço estrangeiro voltasse” (LYRA, 2019, p. 70), parece ter sido criada na mesma cidade em que a autora nasceu, Conceição da Barra, no Espírito Santo, em cujo rio São Mateus (antigo Cricaré), a autora também pousava os olhos para acompanhar o fluxo das águas em direção ao Oceano Atlântico. Não parece, portanto, ser mera coincidência que um rio com a mesma magnitude e beleza do de sua cidade natal também compareça na ficção.

Acrescente-se a isso sua paixão pelo cinema, não só como espectadora, mas também como teórica. Reconhecida nacional e internacionalmente na área dos estudos do audiovisual, Bernadette Lyra fala tão naturalmente dos mais variados diretores de cinema, que parecem ser seus amigos pessoais. Não é por acaso, portanto, que também reconhecemos referências à sétima arte em seu romance: “Já vi isso uma vez em um filme – pensou minha tia Clerô. – Uma loura babava na tela. O filme era em preto e branco” (LYRA, 2019, p. 10) ou “A sala de cinema está quase deserta. A garota está sentada no escuro. Sente o cheiro da água de barba no rosto do rapaz” (p. 10).

Talvez sua familiaridade com o cinema explique a visualidade de *Ulpiana*. Em algumas passagens, é possível identificar estratégias da linguagem audiovisual de que os diretores lançam mão quando querem conferir dramaticidade, distanciamento, intimidade. Bernadette Lyra os utiliza também, como veremos a seguir.

Por meio desses pequenos exemplos, já é possível mostrar que nem sempre vida e obra se desassociam, como os críticos desejam. Afinal, o próprio Antonio Candido, no mesmo ensaio sobre Tomás Antonio Gonzaga, conclui que se “não fosse de quem é, a Lira 77 seria diferente, embora sendo a mesma” (2004, p. 33). Afirma, ainda, que apenas depois de tomarmos conhecimento da condição de presidiário desse poeta arcádico e de seu envolvimento na conspiração contra o estado português é que se torna possível compreendermos seu “significado pleno” (p. 33). O mesmo ocorre com *Ulpiana*: os temas da falta e da morte que permeiam toda a obra indicam que foi escrita na fase madura da vida da autora, saudosa dos lugares onde nasceu e passou os anos da juventude. Sem essa dimensão, não seria possível compreender a densidade da narrativa, ainda que rigorosamente continuasse “sendo a mesma”.

## Literatura ou filme? Movimentos de câmera e elipse como estratégia de suspense

Nas primeiras quatro páginas do romance, o leitor familiariza-se com a doença sem nome que condena tia Clerô à total dependência de sua enfermeira para se alimentar, se vestir, se higienizar. O declínio físico em que se encontra é descrito lentamente, assim como a passagem da madrugada enevoada para o dia claro. No início, lemos: “Minha tia Clerô ficava toda quieta, de olhos escancarados, deitada debaixo da chuva encardida da névoa” (LYRA, 2019, p. 7). À medida que a luz invade o aposento, novos elementos vão se incorporando à descrição. O que antes era estático, passa a ter movimento. As luzes do avião e o guindaste da construção que se tornam visíveis com a abertura das cortinas do quarto animam a cena, assim como o rodopio da enfermeira sobre as solas de borracha macia de seu calçado quando levanta a enferma da cama: “Ela [tia Clerô] esticou as pontas dos dedos. Calçou os chinelos. Foi se erguendo como um mastro levantado pelas mãos da enfermeira até sentir as solas dos pés apoiados no chão” (p. 9).

Quando finalmente o sol se faz presente, tia Clerô se mira, pela última vez e sozinha, no espelho do banheiro. Ao se deparar com seu reflexo, enxerga não mais seu rosto, mas o de um fantasma de um filme qualquer, assistido na juventude. O quarto fresco, iluminado e aseado é a única testemunha do salto não narrado, mas presumido, que mata tia Clerô. A elipse deste gesto extremo força os leitores a imaginarem a cena. O parágrafo seguinte, precedido por um detalhe gráfico importante – um longo espaço em branco –, anuncia o corpo sem vida estatelado no pátio cimentado, bem como o alvoroço do vizinho e da enfermeira.

Os trechos comentados acima assemelham-se às sequências cinematográficas. Vimos como a luz que indica o amanhecer e o início das atividades em torno da doente vai ganhando intensidade, até atingir seu clímax, momento em que não

por acaso acontece o presumido suicídio. A história que se conta, portanto, é facilmente imaginada pelo leitor, graças à passagem do escuro para o claro.

Nesse sentido, pode-se afirmar que os recursos literários utilizados pela autora se aproximam dos cinematográficos, uma vez que é possível identificar pelo menos dois elementos que constituem os trabalhos audiovisuais: o trabalho com a luz, como descrito anteriormente, e os “planos”, isto é, o enquadramento dos objetos filmados.

Embora a visualidade seja uma característica que permeia todo o romance, a análise que segue concentra-se apenas nas três primeiras páginas, as que descrevem os momentos finais de Tia Clerô e sua morte, pois é esse evento que confere sentido e organicidade ao restante da trama.

A primeira sequência inicia-se com um “plano geral”, ou seja, uma tomada em que se abrange uma vasta e distante porção de espaço: “Era assim nesses dias do ano. Eram os dias da névoa. A névoa se insinuava pelas frestas das venezianas, lambias as paredes, rodopiava em trono do lustre, despencava do teto” (LYRA, 2019, p. 7). Em seguida, prioriza-se a expressão da personagem e seus olhos “escancarados”, configurando o “primeiríssimo plano”, caracterizado pelo enquadramento exclusivo do rosto. Depois, a câmera volta para o “plano geral”, uma vez que o cenário em torno do prédio é retomado: “Quando a madrugada acabava, a névoa começava a esgarçar-se em uma claridade arenosa. A cidade ficava de um azul envidraçado a essa hora” (p. 7).

A alternância entre o amplo espaço público, representado pela cidade e seu clima, e o restrito e privado, configurado pela expressão da personagem em seu quarto, induz o leitor a “enxergar” os cenários descritos com tão poucas palavras. Trata-se, portanto, não apenas de um recurso da narrativa literária, mas também da cinematográfica que, ao priorizar determinados “planos” em detrimento de

outros, recorta propositadamente os elementos cênicos para que o leitor/espectador veja aquilo que se quer que veja.

Apenas depois desse primeiro contato com os “planos” que aproximam e distanciam os olhos do leitor/espectador do que se quer revelar é que identificamos o primeiro corte, representado graficamente pelo intervalo maior entre os parágrafos e também pela apresentação de uma nova personagem, a enfermeira. Apresentada de corpo inteiro, configura o “plano médio”: “A enfermeira se materializou, veloz como um ectoplasma. Vinha envolta em absoluta brancura. No uniforme, nas meias, na touca. Nos sapatos também” (LYRA, 2019, p. 7).

O “plano de conjunto”, isto é, o que mostra um grupo de personagens já conhecidos no ambiente em que se encontram, retoma a narrativa, quando doente e cuidadora se cumprimentam e a abertura das cortinas “escancara” o horizonte.

Tais escolhas de enquadramentos conduzem essa parte da narrativa de maneira linear. Não há *flashbacks* ou *flashforwards*, diferentemente do restante do romance, como analisaremos mais adiante. O tempo decorrido é sequencial, com começo, meio e fim bem delimitados. Sentimos a passagem dos minutos como se estivéssemos observando o relógio, mesmo quando ocorrem os vários cortes. Para efeito de clareza, destacaremos apenas dois deles: o primeiro, já comentado, entre o “primeiríssimo plano”, quando o rosto da tia Clerô é priorizado, e o “plano médio”, com a apresentação da enfermeira; e o último, que interrompe o monólogo da profissional da saúde com sua paciente. Nesse ponto do romance, também podemos identificar a presença do “plano médio”, com o movimento da enfermeira saltitante em direção ao quarto e o “plano geral”, que descreve a frescura do ambiente, o asseamento dos lençóis e as andorinhas no céu.

É neste exato momento que podemos sentir a antecipação do que está para acontecer. A tensão que começou a ser construída com a descrição da tia Clerô frente ao espelho atinge seu clímax quando a narrativa é interrompida, mas não a passagem do tempo. Os poucos minutos (ou segundos?) que separam os últimos cuidados da enfermeira e o impacto do corpo da doente na calçada são marcados pelo vazio de parte da página. A ausência de texto materializa a elipse. Não saberemos, nunca, se foi acidente ou suicídio. Essa dúvida, construída cuidadosamente pela autora por meio da linguagem textual e seu grafismo, também é representada cinematograficamente. A câmera muda de ângulo e passa a registrar a sequência de cima para baixo. Vemos não mais o quarto, que estava na mesma altura da câmara, mas o corpo da falecida metros abaixo. A câmara, lentamente, afasta-se do chão e volta ao quarto, quando passa a acompanhar a afobação do vizinho e da enfermeira. A câmera que acompanha esse ir e vir também não mostra o que ocorreu no curto intervalo de tempo entre os momentos finais de tia Clerô e sua morte.

A elipse, recurso frequentemente utilizado nas narrativas textuais e cinematográficas, substitui certezas por dúvidas. O narrador onisciente, ao deixar de dar explicações, transforma leitores e espectadores passivos em ativos. Serão suas hipóteses, construídas e desconstruídas ao longo da narrativa, que lhes permitirão acompanhar as trajetórias das personagens, amá-las, odiá-las, condoer-se com elas.

A elipse, portanto, ao suspender a narrativa, provoca uma tensão que jamais será aliviada. O que aconteceu naqueles fatídicos segundos é segredo da autora que, assim como um bom diretor de filmes de suspense, jamais irá revelar.

## **A morte na arte (literária)**

Como escreve Miriam Cristina Carlos Silva, “a morte é o fenômeno que mais afeta o ser humano” (2018, p. 387). Talvez por isso mesmo tem sido tema de investigações de fôlego, como a de Philippe Ariès, autor de *História da Morte no Ocidente* (2003), entre outros.

Ariès estabelece algumas categorias por meio das quais é possível perceber mudanças de comportamento da sociedade quando a morte ocorre. “Morte domada” é a que ocorria na Idade Média, com predomínio da religião. Os sujeitos compreendiam os sinais físicos que determinavam o final da vida. O moribundo, deitado em seu leito de morte e rodeado de pessoas, recomendava sua alma aos céus, pedia perdão e aguardava pela morte em silêncio. A morte era um ato público.

A partir do século XIII surgiu a consciência da separação como consequência da morte. É a chamada “morte de si mesmo”, que coincidiu com a imortalização dos santos, responsáveis pela proteção das almas que subiriam aos céus, uma vez que a dimensão divina se tornou uma possibilidade. A partir dos séculos XV e XVI, mais importante do que a forma que se vivia, era a maneira pela qual se morria. Data desta época a luta entre as trevas e a luz pela posse da alma do moribundo que ainda poderia se salvar, caso vencesse uma prova final.

A partir do século XVIII, ainda segundo Ariès, chegou-se aos limites da loucura para entender e aceitar a morte alheia. Surgiram as grandes manifestações de pesar, de dor e se formaram os rituais do luto. Violação à vida cotidiana, a morte passou a ser sentida como ruptura de algo; é a “morte do outro”.

Atualmente experimentamos a “morte interdita”, ou seja, repudiamos a morte. Doentes morrem nos hospitais, responsáveis por seus corpos, até que sejam enterrados pelos familiares. A fé, antes dirigida à religião, volta-se para a ciência.



Apesar dos impensáveis avanços tecnológicos, Edgar Morin conclui que “o homem teme a morte por ser a única coisa fora de seu controle” e que “quanto mais o morto for próximo, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, ‘único’, mais violenta será a dor” (*apud* SILVA, 2018, p. 389).

De tão incômoda, é difícil até comunicá-la, a não ser por meio da arte, quando o homem organiza “o mundo em artefatos e códigos” (SILVA, 2018, p. 389), plenos de sentido. Sendo assim, *Ulpiana* é exemplar de um texto artístico, como sugere Lotman: “[um] conjunto estruturado de códigos, cuja finalidade é passar uma mensagem” (*apud* SILVA, 2018, p. 390). Não se trata de compreender racionalmente a morte, mas de senti-la. É esta a característica maior da narrativa de Bernadette Lyra: o leitor arrepiá-se, juntamente com a narradora, quando se depara com o corpo inerte de tia Clerô, metros abaixo de seu apartamento. O sensível é ativado, configurando, talvez, um dos tipos de morte pensados por Ariès: a “morte do outro”. Quando recebe o telefonema comunicando o falecimento da tia, a narradora, ainda em visita a Ulpiana, toma consciência de sua solidão: “Preciso trocar a passagem. Minha tia morreu. Não há mais ninguém lá para o reconhecimento do corpo” (LYRA, 2019, p. 20).

Enfrentar o vazio que a ausência do outro promove é uma experiência penosa e lenta: “não [tenho] pressa de chegar ao endereço [da tia]. Só de pensar no apartamento vazio, a pantera da culpa sai do esconderijo, pula sobre você e, com os dentes afiados, devora um pedaço do seu coração” (LYRA, 2019, p. 37).

Outra categoria de morte também é apresentada em *Ulpiana*. É a pressentida, cujos sinais são facilmente identificáveis ou, como sugere Ariès, a “morte domada”. Assim que abre a porta pela primeira vez para permitir o ingresso de Natasha no apartamento que compartilhava com seu namorado, a narradora percebe o perigo que se avizinha: “Eu dizia que sim [que estava tudo bem]. No entanto, meu coração murchava como uma alcachofra mergulhada no sal [...]. Sei bem onde isso vai dar [...]” (LYRA, 2019, p. 20). Seus pressentimentos se

confirmam e, rompendo o isolamento que uma separação brusca e indesejada costuma promover, busca consolo com a tia Clerô que a aconselha a ir a Ulpiana. Como um oráculo, anuncia: “Não interessa que você queira que as coisas durem. Mais dia, menos dia, tudo morre. Na vida, tudo se arrasta em direção à morte como um cão leproso” (p. 25).

Em pouco tempo, a narradora migra para a “morte do outro”, quando inaugura seu doloroso luto, decorrente da abrupta separação do companheiro: “Eu me trancava no quarto, sozinha. Gritava, gritava, gritava. Depois, ia dormir, com a garganta doendo. Acordava com os ouvidos zumbindo, os olhos inchados. Carregava no batom cor de uva para disfarçar as mordidas que dava nos lábios” (LYRA, 2019, p. 23).

Em uma espécie de crescendo, a narrativa apresenta ao leitor, páginas à frente, outra categoria de morte, essa tão contemporânea: a “morte interdita”, da qual não se quer comentar, nem lembrar, no máximo, representar. Ivan, o jovem cigano, que “vendia besteirinhas na porta da escola” (LYRA, 2019, p. 62) e que ocupa o coração “da menina” (seria a sobrinha de tia Clerô na infância?), morre atropelado. Por se tratar de um amor ainda imaturo, o lamento da perda não pode ser pronunciado, mas apenas murmurado na última frase da reza que sua avó fazia para lembrar os já falecidos: “Em seguida, a avó se persignava, dizia os nomes da mãe da menina e do avô. – Ivan – a menina murmurava baixinho. A avó se fazia de desentendida, soprava a chama da vela, ia para o fogão esquentar o jantar” (p. 65).

Finalmente, fechando o romance, encontramos não mais a morte, mas sua “namorada” ou “irmã”: “Essa é namorada da morte, aquela a quem a morte chama de mana, meu amor, meu coração, aquela que acorda às três da madrugada, senta-se à escrivaninha, escreve e, mal amanhece corre para a cozinha” (LYRA, 2019, p. 121).

O epílogo não deixa muito claro de quem é a voz que está falando e apresentando a “irmã” da morte, mas ao leitor mais desconfiado e conhecedor do jeito de ser da autora, fica bastante claro que se trata dela mesma. Sua vontade de escrever a acomete nas mais variadas horas da manhã ou da noite, como deve ocorrer com todos que veem na escrita uma forma de resiliência e de sobrevivência.

Se morte é silenciamento definitivo, sua “irmã” ou “namorada”, em contrapartida, é quem inspira os escritores a tomarem a palavra, a preencherem o vazio do esquecimento com histórias inventadas ou lembradas, ainda que seja necessário olhar por horas “a tela vazia do computador” (LYRA, 2019, p. 122).

## **Ficção e cura**

Para Antonio Candido, um traço da literatura de ficção é

a relação reversível entre Particular/Universal, sem o que não há eficiência do texto e onde os dois termos possuem igual importância, sendo ela que garante a validade da outra relação [...] também necessária para a sua eficácia: Realidade/ Invenção” (1989, p. 62).

Vimos em outro segmento desse artigo que *Ulpiana* contém diversos elementos que remetem à experiência de vida da autora, embora nunca de forma explícita. É certo, porém, que se trata de obra ficcional, uma vez que as personagens, os diálogos e o cenários são inventados. Embora Ulpiana de fato exista – localiza-se no atual território de Kosovo, na antiga Iugoslávia – não sabemos em que lugar tia Clerô mora, onde “a menina” passa a infância com sua avó e, finalmente, quais são os narradores: a sobrinha ou “a menina”? São a mesma pessoa, mas com idades distintas? Ou duas personagens independentes? Quem é o narrador que comparece nas últimas páginas do livro, citando seu gato no parapeito da janela e a vontade da escrita em horários improváveis?

Essa oscilação entre “real” e “ficcional” estimula a curiosidade do leitor. Por um lado, a sobrinha é quem narra a perda provocada pela morte da sua tia, com o auxílio de um narrador onisciente. Por outro, o que é contado no livro supera o presumido suicídio da tia Clerô e afeta todos os leitores, porque o tema em pauta são as diversas mortes que nos acometem durante nossas existências. Quem já não teve um grande amor fracassado? Doença na família? Avôs queridos ou pessoas por quem nos apaixonamos que falecem e de quem não pudemos nos despedir?

Sob esse aspecto, *Ulpiana* deixa de ser apenas “coisa inventada”, pois trata de aspectos da vida tal como ela é. O particular torna-se universal e o real, invenção, graças à competência linguística das personagens que rememoram fatos do passado.

Boris Cyrulnik, vítima do nazi-fascismo e conhecido internacionalmente por ter adaptado o conceito de “resiliência” da física para a psicanálise, expõe em seu livro de memórias, *Corra, a vida te chama* (2013) o poder curativo do texto ficcional. A citação que segue, mais longa que todas as anteriores e das demais, justifica-se pela clareza das ideias que defende:

A literatura dos campos de concentração não me acalmava. Ao contrário, ela confirmava minha monstruosidade. Ninguém suportava ler ou ouvir tais testemunhos. Foi a ficção o que pôs um bálsamo em minhas feridas. Não era uma ofensa à dor, mas encenava-se uma representação suportável do sofrimento. Um imaginário compartilhável indicava o lugar da desolação, ao mesmo tempo preservando o pudor dos feridos.

André Schwartz-Bart contava como era possível defender-se. No seu romance *Le Dernier des Justes* [*O último dos justos*], ele inventou a história de Ernie, cuja existência despedaçada terminava em uma câmara de gás [...]. Sua linguagem se desconjuntou ao escrever. Apresentar uma história verdadeira como um romance permitia dominar a perturbação interior e comunicar a emoção [...] (CYRULNIK, 2013, p. 48).

Importa mostrar que enquanto para o crítico literário brasileiro a discussão gira essencialmente em torno da ficção e de seus pontos de contato com o real, para

o psicanalista francês a lógica é inversa: a realidade insuportável torna-se palatável porque foi transformada em ficção.

As personagens de *Ulpiana*, por sua vez, não sofrem a violência física dos perseguidos pelos regimes autoritários como Cyrulnik, mas transformar suas experiências emocionalmente traumáticas em narrativas foi libertador, como mostraremos a seguir.

“É incrível como tem um tempo na vida da gente em que tudo funciona sobre as recordações” (LYRA, 2019, p. 10), elabora tia Clerô. Esse parágrafo tão curto funciona como uma espécie de gancho narrativo, pois os que vêm na sequência – a lembrança dos seus namoros na sala escura e quase deserta do cinema e as saudades dos gloriosos tempos da juventude – indicam que algo muito grave está para acontecer. Quando finalmente viramos a página e confirmamos nossa hipótese por meio da revelação de que tia Clerô encontrava-se “caída de bruços, com o pescoço à mostra no cimento do pátio” (p. 12) entendemos que a personagem finalmente livrara-se de seu fardo. Se não tivesse contado para si mesma tais eventos do passado no tempo presente, talvez ainda ficasse amarrada à ideia de um futuro possível.

A narrativa como cura também foi objeto de reflexão para Walter Benjamin:

[...] a narração não criaria, muitas vezes, o clima apropriado e a condição mais favorável de uma cura? Não seria toda doença curável se ela se deixasse levar pela correnteza da narração até a foz? Se considerarmos a dor uma barreira que bloqueia a corrente da narração, podemos ver claramente que ela se quebra quando o declive é suficientemente acentuado para arrastar tudo que encontra em seu caminho em direção ao oceano do venturoso esquecimento (BENJAMIN, 2002, p. 115-116).

Tanto para Cyrulnik, quanto para o filósofo alemão, vítima fatal do nazi-fascismo em 1940, a narração é uma estratégia tão redentora que se sobrepõe à dor. O que nos chama a atenção é que ambos, embora com destinos diferentes, compartilharam essa mesma ideia, facilmente reconhecível nas outras

personagens de *Ulpiana*. É o caso, também, da narradora, sobrinha de tia Clerô, que confessa: “Eu queria muito não ter de contar” (LYRA, 2019, p. 32), mas prossegue sua narrativa, dando detalhes de como surpreendeu Lukla e Natasha “aos abraços e beijos no pequeno sofá!” (p. 32). Sua interlocutora, tia Clerô, não se manifesta, deixando-a falar livremente, até sentir que a sobrinha tinha destilado a raiva e superado os piores sintomas do luto. É apenas nesse momento que lhe sugere a viagem a Ulpiana, abrindo mão da sua convivência para ficar exclusivamente aos cuidados da enfermeira.

“De repente, tenho só doze anos. Um vestido de algodão florido, sandálias presas nos tornozelos e estou bastante assustada” (LYRA, 2019, p. 39). Com esse pequeno enunciado, tem início outro processo de cura de antigas feridas da sobrinha-narradora: a relação conflituosa do seu pai com seu avô, marcado pelo trauma de a única filha, sua mãe, ter morrido quando deu à luz. Não fosse a volta aos seus 12 anos, talvez nunca tivesse conhecido sua própria história e as dores de todos os que foram afetados pela morte de um ente querido.

Dona Tude, por sua vez, parece processar a cura de seu amor nunca consumado e um casamento imposto e violento por meio da leitura de outra narrativa aos seus alunos em sala de aula: “ [a] brochura cor de caramelo com o nome Rabindrananath Tagore” (LYRA, 2019, p. 75). Trata-se do poeta, romancista e músico bengali do final do século XIX e início do XX, vencedor do Prêmio Nobel em 1913. Ao ler seus textos em voz alta, não consegue mais conter suas lágrimas, para espanto de seus alunos, acostumados a vê-la sempre sorrindo. Impedida de continuar com essa prática cotidiana pela diretora da escola, decide “que ela mesma iria escrever. Uma coisa bem triste. Fazia isso, à noite, nas pequenas horas que lhe restavam depois de lavar uma pilha de louça ajuntada na pia” (p. 77).

Suas narrativas inventadas que falavam de um amor não correspondido e de morte eram, na verdade, sua história vivida. Os nomes trocados dos personagens

apaixonados não impediram, entretanto, a fúria de seu marido que, ao flagrá-la debruçada escrevendo sobre a escrivãzinha, “fez uma fogueira com a papelada toda, no meio da sala” (LYRA, 2019, p. 78).

Talvez tenha sido a mágoa, talvez tenha sido o clímax do processo de libertação e cura que as narrativas promovem... o fato é que dona Tude, em um final de semana qualquer,

preparou um bolo de chocolate com cobertura de glacê de limão, bem vistoso. Depois pegou a lata de veneno de ratos, que ficava escondida no alto de uma prateleira, recheou o bolo com doce de leite e veneno de rato, deu uma fatia a cada um dos três filhos e comeu todo o resto (LYRA, 2019, p. 80).

A infelicidade de dona Tude, materializada nos três filhos, é interrompida graças à oportunidade de entrar em contato consigo mesma por meio de textos de sua autoria e de terceiros. Sob esse aspecto, tanto ela como tia Clerô optam pela morte, entendida aqui não como covardia ou fuga, mas como alívio para dores incuráveis. Pura redenção.

### **Os tempos da narrativa**

Assim como não sabemos em que cidade ocorrem os eventos que afetam as personagens, exceto a rápida passagem da sobrinha em Ulpiana, o tempo decorrido entre o início e o final do romance também não é demarcado. Já dissemos anteriormente que são as três primeiras páginas do livro que organizam os demais eventos, uma vez que é nelas que a morte de tia Clerô é narrada. Tudo que é contado na sequência remete, direta ou indiretamente, ao seu suicídio jamais comprovado.

Na página imediatamente seguinte a palavra *Ulpiana*, grafada isoladamente, anuncia que o livro está para começar e, assim, identificamos o texto precedente como uma espécie de prefácio. Apenas depois de avançarmos a leitura é que

entendemos que a narrativa tem início no tempo passado, pois a sobrinha já se encontra em Ulpiana, seguindo os conselhos da tia Clerô. Ela ainda estava viva, mas não por muito tempo, pois logo na sequência recebe o telefonema com a trágica notícia: “– Era uma manhã normal, bastante enevoada. Ela acordou tranquila – a enfermeira falou [...]. – É triste. Mas eu juro que ela estava bem! – retrucou a enfermeira” (LYRA, 2019, p. 17). Desse momento em diante, acompanhamos a movimentação da sobrinha para voltar apressadamente à cidade da tia e providenciar seu enterro.

O ritmo de sua necessidade não corresponde ao seu deslocamento: da hospedaria onde estava, até o aeroporto, o tempo se arrasta. As conversas com os parceiros dessa etapa da viagem a distraem, mas não evitam que se lembre, em *flashbacks*, da conversa com a tia sobre as belezas escondidas de Ulpiana e o acolhimento que sentiu com sua presença.

O tempo continua regredindo, pois é nesse momento da narrativa que Lukla e o romance que experimentaram nas poucas semanas que precederam a chegada de Natasha nos são apresentados.

Apenas quando finalmente chega no prédio onde estava o corpo da tia é que o tempo volta ao presente, mas por um breve período. Ao rever o cenário que lhe era tão familiar, ocorre novo *flashback*, quando a narradora regride aos seus doze anos, conforme já comentamos.

Apenas às páginas 98 e 116, das 122 que compõem o livro, é que encontramos dados concretos sobre o tempo decorrido em determinadas situações. A primeira refere-se à última conversa entre a tia e sobrinha: “Na conversa que tínhamos tido ao telefone, uma semana atrás, nem um pequeno aviso. Nem uma nota em falso” (LYRA, 2019, p. 98). A segunda, à quantidade dos dias necessários para que a narradora conseguisse sair de Ulpiana e realizar o enterro: “Eu estava



cansada. Eu estava sem dormir há três dias. [...]. Senti um alívio quando vieram fechar o caixão” (p. 116).

Graças à narrativa que acelera ou retarda as ações, surpreendemo-nos quando nos deparamos com a informação de que apenas três dias separam o telefonema avisando a sobrinha sobre a morte de sua tia e a realização de seu enterro. Parece muito mais, haja vista a dificuldade para providenciar a passagem aérea, a lentidão para acessar o aeroporto e finalmente adentrar o prédio onde aguardam para liberar o corpo. Também parece improvável não haver um indicativo sequer sobre a intenção de a tia querer interromper sua vida apenas uma semana antes do dia fatídico, pois o senso comum nos ensina que doentes acometidos pela depressão deixam sinais de seu mau estado por largos períodos de tempo.

Esse ir e vir dos tempos passado e presente e a ausência de outras marcas textuais que nos ajudem a determinar quando ocorreram determinadas ações e emoções tanto da narradora, quanto dos demais personagens, é uma constante no romance. Nada nos é informado facilmente. Exige-se do leitor atenção redobrada, uma vez que a história é construída nos intervalos, nas brechas e nos subentendidos. Se tudo aconteceu há muitas décadas, há poucos dias ou há horas, importa menos do que entender que é impossível controlar quando o passado é ativado. Com Beatriz Sarlo aprendemos que: “Só a patologia psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimi-lo [o passado], mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera” (SARLO, 2008, p. 9) e que “Fala-se do passado sem suspender o presente, implicando também o futuro” (p. 12). Se fosse possível eliminar o passado, seríamos sujeitos sem história e, portanto, sem identidade.

A dor das lembranças dos eventos que marcaram a trajetória de vida da sobrinha-narradora é recompensada pela sabedoria adquirida a cada despedida de seus

entes amados. Consciente de si ao final da narrativa, graças ao movimento do passado que sempre “irrompe” no presente, extrapola sua individualidade; nós também somos ela.

### **Morte ressignificando vida**

Embora pareça um paradoxo, o subtítulo que encerra a análise traz, como acabamos de ver, uma verdade para as personagens de *Ulpiana*. Para elas, como já dissemos, optar por morrer não é abandono ou desistência. Ao contrário: é cura, é oportunidade para libertar-se de um passado que impede a realização de um futuro possível. Afinal, como lembra Cyrulnik:

Mesmo quando tudo vai bem, basta um indício para despertar um traço do passado. A vida cotidiana, os encontros, os projetos enterram o drama na memória, mas, à menor evocação, o mato no meio do calçamento, uma escada mal construída, uma lembrança pode surgir. Nada se apaga; acreditamos ter esquecido, apenas isso (2013, p. 6-7).

Suas histórias aparentam ter pouco em comum: de tia Clerô não sabemos quase nada de sua vida anterior à doença, exceto seu apreço pela cidade de Ulpiana e suas experiências eróticas de menina adolescente nas salas de cinema; da sobrinha, conhecemos boa parte dos eventos que marcaram sua trajetória, uma vez que é a narradora de quase todo o romance. Quase conseguimos adivinhar o que sente e como resiste às sucessivas perdas ao longo de sua existência. Dona Tude, que ocupa apenas algumas páginas de *Ulpiana*, talvez seja a mais infeliz das personagens, mas ainda assim consegue sobreviver por muitas décadas, até se decidir pelo filicídio, seguido pelo suicídio.

Embora tenham vivido em épocas distintas – dona Tude é de uma geração anterior à da sobrinha-narradora –, a narrativa de Bernadette Lyra costura tão lenta e cuidadosamente as relações entre as personagens, que as fazem próximas entre si e dos leitores.

O que as une? A resposta pode ser até provisória, uma vez que análises literárias sempre podem ser complexificadas, mas corremos o risco de afirmar que é a solução da dor existencial que as acompanha desde o momento em que nos são apresentadas: a morte. Praticada ao longo dos séculos de maneiras diversas, como nos ensina Ariès, a morte pode não ser necessariamente o término de uma etapa, mas o início de outra ou de outras, como sugere o trecho que segue, o da despedida da sobrinha frente ao caixão de sua tia:

(Tia Clerô) continuou lá deitada com as mãos muito magras cruzadas no peito. Mas pensei que estava serena e parecia ter um sorriso leve nos lábios. Era como se estivesse sonhando mais uma vez com Ulpiana e tudo estivesse explicado no sonho, afinal (LYRA, 2019, p. 117)

O que as une a nós, leitores? Aqui as respostas podem ser mais subjetivas, uma vez que leitores sentem e compreendem as narrativas cada qual ao seu modo e de maneira sempre instável. No entanto, arriscamos responder: a delicada tristeza, tecida a cada página pela autora. Em nenhum momento do romance encontramos risos desbragados, olhos brilhantes, vida pulsante. Os poucos momentos de felicidade, como os dias em que a sobrinha vive como amante de Lukla, são imediatamente seguidos de pesar.

Não parece ser mero acaso que todas personagens são femininas. Se é verdade que as mulheres, diferentemente dos homens, se permitem entrar em contato com os sentimentos mais sombrios e enraizados, não seria coerente a autora construir personagens masculinos com tamanha sensibilidade. Os poucos que aparecem no romance funcionam não como protagonistas, mas como antagonistas. São eles que colaboram para tornar as vidas de suas esposas, namoradas ou filhas mais pesarosas, desprovidas de prazeres. Raramente sintonizam-se com elas, mas deixam marcas profundas em suas existências, das quais parecem não ter consciência. Opondo-se a elas, constroem universos paralelos e impenetráveis, ainda que seja possível identificar que também carregam suas doses de angústia.

O avô da narradora não se recupera da morte da filha; o marido de dona Tude é malsucedido em seu projeto de viver o resto dos tempos às suas custas e se vê instado a enterrar a esposa, que sempre traía, e seus três filhos ainda pequenos; o pai da sobrinha, que não sabe enfrentar a viuvez precoce, depende de sua mãe para cuidar de sua própria filha.

Não se tem mais nenhuma informação sobre seus destinos: assim como na vida, eles se perdem no fluxo da narrativa e da memória dos leitores. É preciso, ainda, fazer esforço para visualizá-los, exceto Lukla, descrito com clareza pela narradora: cabelos escuros, “amarrados em um coque que lhe dava a aparência um tanto enganosa de um samurai e olhos que lembravam chá gelado com mel” (LYRA, 2019, p. 27). Seus cuidados com a sobrinha-narradora tornam-no diferente dos demais personagens masculinos, pois no primeiro encontro não tentou agarrá-la, ao contrário, primeiro segurou sua mão para depois beijá-la na boca com delicadeza e, por fim, com volúpia. Tal conduta configura-o como afável até o final da história, ainda que o rompimento do namoro tenha sido cruel para a narradora. Também não temos mais notícias dele depois de sua partida para o Nepal acompanhado por Natasha, a nova namorada.

A alegria que se encontra em *Ulpiana* é tão efêmera quanto o desenho da capa: apenas um ramo de flores azuis, sobre um fundo branco. Ainda viçosas, murcharão porque estão fora da terra de um canteiro ou da água de um vaso, mas não sem antes perfumarem os ambientes para o qual foram trazidas.

## Referências

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BENJAMIN, Walter. Narrativa e cura. *Jornal de Psicanálise*, v. 35, n. 64/65, p. 115-116, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2004.

CYRULNIK, Boris. *Corra, a vida te chama*. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

DURAND, Fabio. *Linguagem audiovisual: um pequeno glossário de termos para produção audiovisual*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

LYRA, Bernadette. *Ulpiana*. São Paulo: A Lápis, 2019.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Miriam Cristina Carlos. A narrativa poética da morte no jornalismo literário: o caso Marielle Franco na *Revista Piauí*. *Razon y Palabra*, v. 22, n. 103, 2018. Disponível em: <[www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1230/1321](http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1230/1321)>. Acesso em: 27 jul. 2019.

RESUMO: Este artigo analisa a obra mais recente de Bernadette Lyra *Ulpiana*, publicada pela editora A Lápis, em 2019. Partimos da discussão de que elementos biográficos da autora comparecem na obra e são fundamentais para sua plena compreensão. Também mostramos que a narrativa textual se aproxima muito da cinematográfica, graças à identificação dos enquadramentos, dos cortes e das elipses. Retomamos a ideia de que narrar é curar, defendida por Boris Cyrulnik e por Walter Benjamin, e concluímos que o tema da morte, que permeia toda a ficção, é o fio condutor que amarra as personagens e os leitores. O referencial teórico para a literatura é o crítico literário Antonio Candido e para a morte e sua representação midiática, Philippe Ariès e Miriam Cristina Carlos Silva, respectivamente. O método empregado é a análise literária, com aproximações da análise audiovisual e da psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Bernadette Lyra – *Ulpiana*. Bernadette Lyra – Literatura e biografia. Morte – Tema literário. Literatura e cura.

ABSTRACT: This article analyzes Bernadette Lyra's latest work *Ulpiana*, published by A Lápis, in 2019. We start from the discussion that the author's biographical elements that appear in work are fundamental to its full understanding. We also demonstrate that the textual narrative is very close to the cinematic one, thanks to the identification of the frames, cuts and ellipses. We take up the idea that narrating is healing, supported by Boris Cyrulnik and Walter Benjamin, and we conclude that the theme of death, which permeates all fiction, is the common thread that ties all its characters and readers. The theoretical background for

literature is the literary critic Antonio Candido and for death and its media representation, Philippe Ariès and Miriam Cristina Carlos Silva, respectively. The method employed is literary analysis, with approximations of audiovisual analysis and psychoanalysis.

KEYWORDS: Bernadette Lyra – *Ulpiana*. Bernadette Lyra – Literature and Biography. Death – Literary Theme. Literature and Healing.

Recebido em: 29 de julho de 2019  
Aprovado em: 15 de outubro de 2019