

VIAGEM CRONOTÓPICA: LUTO SIMBÓLICO E IDENTITÁRIO EM “MARIA JOÃO” (2022), DE CRISTINA VILLAÇA

CHRONOTOPIC JOURNEY: SYMBOLIC AND IDENTITY MOURNING IN “MARY JOHN” (2022), BY CRISTINA VILLAÇA

<https://doi.org/10.5281/zenodo.21726183>

John David Peliceri da Silva¹

RESUMO

Este artigo analisa o cronotopo simbólico na obra “Maria João” (2022), de Cristina Villaça, por meio do rito do programa cristão – vida, morte e ressurreição. A análise ressalta como a narradora-protagonista lida com os desafios da sobrevivência tanto na família quanto em outros relacionamentos. Por meio dos relatos memorialísticos, Maria João demarca o luto simbólico e ambulante, no sentido de mudar as identidades, a fim de ajustar-se aos espaços apresentados. Assim, a viagem se torna uma superestrutura discursiva, porquanto articula a memória individual com a coletiva, na qual as emoções de Maria João estão frente às inexoráveis renúncias, como a perda familiar, a fuga da nova família, o amor não concretizado, a morte do amado e a contínua mudança de cidade. As identidades de Maria João justificam a arte do luto, no contexto das andanças citadinas, porque expõem resistência, garantem um espaço no mundo e configuram o protótipo de “equilibrista”, enquanto (re)nascimento identitário.

Palavras-chave: Maria, João, identidade, cronotopo.

ABSTRACT

This article analyzes the symbolic chronotope in Cristina Villaça's work "Mary John" (2022) through the rites of the christian program – life, death, and resurrection. The analysis highlights how the narrator-protagonist deals with the challenges of survival both within her family and in other relationships. Through her memorial accounts, Mary John demarcates symbolic and itinerant mourning, shifting identities to adapt to the spaces presented. Thus, the journey becomes a discursive superstructure, as it articulates individual and collective memory, in which Mary John's emotions confront inexorable renunciations, such as family loss, the flight from her new family, unrequited love, the death of her beloved, and the continual change of city. Mary John's identities justify the art of mourning in the context of urban wanderings because they expose resistance, secure a space in the world, and configure the prototype of the "tightrope walker" as a (re)birth of identity.

Keywords: Mary, John, identity, chronotope.

1 INTRODUÇÃO

¹ Graduado em Letras pela FAFICA/CATANDUVA. Mestre em Letras pela UNESP de Assis, Doutor em Letras pela UNESP de São José do Rio Preto e Pós-doutorando em Letras pela UNESP de Assis. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9770208507605710> E-mail: john.peliceri@unesp.br

A personagem Maria é apresentada por meio de percursos conflituosos, que fizeram com que vivesse um luto em viagem contínua. Ao nascer, Maria lida com as dificuldades de conviver com o pai bêbado e encarar a sociedade preconceituosa daquela localidade. Assim, Maria deixa o pai e almeja encontrar uma família substituta, aquela que pudesse satisfazer os desejos infantis e promover aconchego, diante das dificuldades da vida.

Desde então, as peripécias introduzem o luto ambulante, seja pelo ato de mudança de localidade, seja uma forma de renúncia. Ao chegar à Praia do Forte, Maria busca refúgio na figura de Carmela, no desejo de substituir a imagem paterna, e adquirir o modelo feminino. Novamente, instaura o conflito com um sujeito masculino (o marido de Carmela) que é chamado de “velho”, quando o homem expõe comportamento estranho em relação à Maria.

Mudando-se para Santa Bárbara, Maria encontra um amigo de infância, João. O amor platônico é vivenciado, uma vez que a personagem mora com a família do amigo. A partir daí, o amor não concretizado sugere a mudança na aparência de Maria, porquanto corta o cabelo e veste roupas masculinas. O contexto ganha corpo identitário, quando a protagonista se parece um homem e é chamada de “Maria João”, ao pedir esmolas pelas ruas de Santa Bárbara.

A chegada de um circo marca o ponto ápice da narrativa, pois une Maria e o amigo João e este intenciona fazer uma declaração de amor. Entretanto a declaração fica para o dia seguinte, que é tingido pela invasão de policiais ao morro, no qual Maria e João moravam. Tal invasão ocasiona o assassinato de João, que morre nos braços de Maria. Nesse momento, a protagonista julga que é momento de deixar a cidade e ir embora com o circo.

Tendo em vista o fato de Maria ser menor, o circo sai de Santa Bárbara sem levar a protagonista. Maria vai à rodoviária de Santa Bárbara e pega um ônibus com o destino a Novo Horizonte, com o intuito de dedicar-se às artes circenses e viver com o circo. As andanças, agora, estão na prática equilibrista de Maria, como um cronotopo simbólico e representativo da vida cidadina, que é a arte de nascer, morrer e renascer – uma relação de nunca acabar, “o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (Bakhtin, 1998, p. 211).

2 SER E NÃO SER: (IN)VISIBILIDADE DE MARIA, NA “PRAIA DO FORTE” E “SANTA BÁRBARA”

A narradora-protagonista inicia o enredo com o capítulo intitulado “Nasci”, pela ascensão figurativa do pretérito perfeito, uma vez que o nome “Maria” está entrelaçado com as

emoções contínuas, típicas de um sujeito em viagem. O fulcro dessa viagem se deve ao fato de o nome “Maria”, no hebraico, surgir de “Mirian”: esta atravessou o Mar Vermelho, em direção às águas de Mara; ao passo que aquela viajou às montanhas da Judeia, a fim de encontrar com a prima, Isabel. Essas viagens sinalizam uma cronotopia identitária e, também, simbólica.

Maria João, nossa personagem, inicia sua narrativa autobiográfica, ao expor o efeito sonoro do choro pueril: “devo ter chorado muito assim que nasci e ganhei a primeira palmada” (Villaça, 2022, p. 6). A viagem genesíaca está calcada na exterioridade corpórea, que ativa a sensibilidade do ser – a função socioemocional, porquanto o choro é motivado pela primeira relação social. A delimitação cronotópica está no intervalo entre “nasci” e “ganhei”, ou seja, o natalício, apesar de trazer à luz, não apresenta a verbalização eficaz. Já a aquisição das adversidades é notória.

A adversidade mencionada, na viagem genesíaca, tem como cerne o ato da palmada. Essa atitude de oferecer uma palmada a qualquer recém-nascido faz referência à recomposição ritual do Divino formar o homem do pó da Terra – a obra de suas mãos. Cronotopicamente, as ações da viagem parecem transformar nossa personagem – “Chorei de quase desidratar. Com o tempo, fiquei seca” (Villaça, 2022, p. 6). O choro, atrelado à água (alma); enquanto o tempo, à terra (corpo). Logo água e terra estão associadas ao formato do útero, visto que é o símbolo mais pertinente, no que diz respeito à viagem, sendo o ponto inicial a (re)começos.

Os (re)começos justificam os movimentos do bebê uterino, pois os referidos deslocamentos do corpo evidenciam a essência da viagem. “Antes disso, era um nada. Um zero. Um buraco. Um rombo na minha barriga vazia” (Villaça, 2022, p. 7). A reiteração ao artigo indefinido “um” demonstra a redução do grotesco, que resulta na dimensão do sublime desconhecível (nada), também mistério da vida. A necessidade de nomear é, concomitantemente, indefinir: o nada explica o indizível, tecendo a origem das coisas; o número zero, ainda que nulo, marca o ponto de partida da vida em funcionamento; o buraco, primeira aparição cronotópica, atesta o útero ativo; por fim, o rombo tipifica o momento do parto e o umbigo cortado.

A partir daí, a narrativa, frequentemente, atua com o método genesíaco: todo fim é um possível (re)começo.

Meu pai não se conformava com a morte dela. Deu para beber. Bebia, bebia, bebia. De marré deci. Batia na gente. Bebia. Quebrava tudo. Bebia. Xingava a gente de inútil, de *fio de cão*. Bebia de novo. Depois chorava (Villaça, 2022, p. 7).

A viagem, agora, (re)cria microespaços familiares, como se a personagem Maria fosse uma domadora de animais e emoções. A figura paterna surge rasgando o discurso uterino, até então, promulgado, porquanto o estado de viuvez sequencia a morte das emoções prazerosas vivenciadas no lar da família. Cisão sentimental e familiar transmuta a viagem, por meio da ingestão de bebidas alcoólicas. A ação de beber está na gradação, devidamente, entre vírgulas, incidente que consiste na adestração sentimental, pela sequência sonora: batia / bebia. A personagem Maria, diante do processo de alfabetização, possui os ouvidos aguçados às palavras ditas.

Os sons grotescos atordoam Maria: agressão, desconstrução, ofensas e emoção. A agressividade canaliza a crueldade com o corpo infantil, que continua movimentando-se diante das barbáries, ou seja, “moldado pela intersecção de múltiplas influências” (Kindler, 1997, p. 22). A desconstrução dissolve os objetos do espaço familiar, com o intuito de promover a redução das referências socioafetivas. Por isso as ofensas consagram a memória emocional, fazendo com que Maria seja plural, a partir da instauração de novos cronotopos a serem vivenciados. Assim, a narradora-protagonista passa por inúmeros (re)nascimentos em diferentes prismas.

A flexão natalícia, além de cronotópica, é simbólica. “Mas acabou que um casal ficou comigo” (Villaça, 2022, p. 7), o verbo “acabou” demonstra o término de uma fase da vida, como se o casal projetasse algum nascimento para a convivência de Maria, que passa a morar em uma vila de pescadores, junto à Praia do Forte. A nova tarefa de Maria era aprender a negociar – vender bolinhos de peixe, que “a mãe postixa... Carmela” (Villaça, 2022, p. 9). O nome da nova mãe se refere a jardim, lugar de delícias, e promovendo uma nova viagem na vida da menina Maria, com possíveis conflitos que elucidarão possíveis identidades evasivas à situação inicial.

Em continuidade, na viagem, o *cronotopo* praiano vem à baila. “Era Praia do Forte porque tinha um morro com as ruínas” (Villaça, 2022, p. 9). A presença da antítese – forte e ruínas – estabelece uma relação dos sentimentos de Maria, haja vista o caráter evolutivo da resiliência frente às adversidades pelas quais a personagem tem passado. O espaço rochoso delimita a cronotopia ascendente e decadente: a posição elevada diz respeito à prevalência do sujeito nas barbáries da existência, ao passo que a decadência mantém latente as memórias de perdas.

Convém salientar que o processo cronotópico de ascendência e decadência espacial remete ao efeito simbólico da viagem da personagem Maria, o que faz com que a protagonista

encontre alguém para dividir as relações cotidianas – João, um menino que passa a conviver com Maria e desfruta de momentos prazerosos, como brincadeiras e outras diversões, até chegar o momento de partida. “João foi embora. A gente se despediu. Era um dia de chuva” (Villaça, 2022, p. 10). As ações intercaladas “foi”, “despediu” e “era” apontam ao movimento retardado: ocorre o ato da partida, para, em seguida, acontecer a despedida; quando, na verdade, houve uma inversão dos fatos. Isso legitima a necessidade da substantivação.

Quanto aos substantivos “João”, “gente”, “dia” e “chuva”, promove-se o movimento acelerado das ações ocorridas na identidade de Maria, durante o percurso existente. A alusão a “João” exerce a função de reconhecimento de um amor perdido, porquanto o nome bíblico tipifica o sentimento fraterno, que, ausente, conduz o sujeito à solidão miserável. Na sequência, “gente” omite a relevância de estar acompanhado – a despedida demonstra o apagamento do contato corpóreo. Faz-se necessário o preenchimento com o fenômeno da natureza, a chuva, como símbolo de choro (temporário) e pranto (contínuo) omitidos na narrativa, tingindo o dia pleno em nuvens tempestuosas de uma vida relegada ao sofrimento latente.

O sofrimento passou a ser sutil, pois o marido de Carmela empurra Maria a movimentar a viagem. “Então fui notando que o velho passou a me olhar de um jeito esquisito” (Villaça, 2022, p. 11). O ancionismo, aqui, não surge como forma de empirismo, mas um modo de contrastar a ordem natural (enquanto Maria, menina, já exerce funções de um adulto; o marido de Carmela, velho, está em plena atividade sexual). Nesse aspecto, o adjetivo “esquisito” conota a viagem, porque funda o insólito cronotópico, que não visa à ordem sociotemporal, porém ao valor das identidades consagradas, de acordo com as circunstâncias proporcionadas.

Guiada pelo percurso rodoviário, Maria decide mudar para Santa Bárbara. O nome dessa cidade lembra os estrangeiros, os bárbaros, que tomaram conta da Grécia Antiga e simboliza a presença de Maria, um corpo estranho no cotidiano cidadão (exterior). O objetivo da personagem é ir ao encontro de João, seu amigo ideal, todavia novos conflitos aguardam a presença de Maria. Há a necessidade de a adolescente, agora, modificar sua aparência corpórea – o verdadeiro corpo estranho (interior) na imensidão das próprias emoções. Várias assertivas obrigam Maria a perceber que o corpo precisa ser moldado, de conformidade com as circunstâncias preponderantes.

As circunstâncias desafiadoras aparecem: irmã Maria / tu é doida / tu é menina. João parece não estar apaixonado pela protagonista, por isso Maria surge como “irmã”. A personagem faz uma autorreflexão a respeito do corpo feminino, ou seja, a ausência de características que possam despertar o desejo sexual nos garotos. Paralelo ao caráter familiar

está a identidade de “doida”, na ênfase de a insanidade atestar a desaprovação da mudança da Praia do Forte. Enfim, a imagem “menina” reduz a presença do ser em meio a um espaço social, de sorte que Maria lida com o autoexílio e precisa estar livre, com o intuito de encontrar um lugar ao sol.

Vi uma tesoura em cima da mesa da cozinha. Decidi: cortei meu cabelo bem curtinho. Eu me olhei no caco de espelho que tinha no banheiro e quase não me reconheci. Adeus, meus cachos. Não sei até quando. Depois rasguei o lençol [...] para esconder os peitos. Vesti uma camiseta do João, que ficava bem larga em mim (Villaça, 2022, p. 25).

O rito feminino de cortar os cabelos mostra o fim do empoderamento, que é exacerbado nesse excerto da narrativa. A tesoura na cozinha expõe a alteração espacial, na qual Maria abandona as tarefas de “Amélia”, para despojar-se do papel feminil e (in)corporar a função masculina, que, ainda, é prevalente nos lugares citadinos – João encontrou emprego e possui êxito com sua performance atual. Outra característica importante é a presença da “cozinha” estar atrelada ao conceito de fogo e “modo de preparo”, a exemplo o “macarrão” (esmagar ou amassar), com o formato do fio de cabelo. Do preparo ao consumo, Maria põe fim à historicidade.

Essa fração histórica, também, é observada em “A casa das sete mulheres” (2002), de Letícia Wierzchowski, quando a personagem Manuela de Paula Ferreira corta os próprios cabelos. “A tesoura faz pouco esforço para cortar os fios” (Wierzchowski, 2002, p. 298). Aqui, Manuela, abandonada por Garibaldi, decidiu cortar os cabelos, exemplificando a perda de um amor. Tesoura e facas destacam o corte, a separação e o (re)início de fases da vida. Nesse sentido, Maria e Manuela estão na mesma esteira histórica, pelo ato de renúncia e abrir mão do que já fora conquistado. Os contornos do espaço simbolizam as ações da personagem.

O banheiro começa a fragmentar-se, pela redução do objeto espelho – “permite que se afirme a ideia da sua finitude” (Pommier, 1997, p. 123). O caco, produto final do estilhaço, já antecipa a aparência perdida, sendo um Ícaro e sua beleza efêmera. Além disso, o espaço “banheiro” descreve a função de produzir a beleza individual (que, outrora, fora coletivo, por meio dos banhos em conjunto) – queda da imagem exterior (convencional) e foco na interior (subjetivo). Ocorre a falta de (re)conhecimento, visto que a crise existencial instaura e moldando a perda de si. Eis o ponto ápice na expressão “adeus” que se trata de uma despedida identitária, pois o gesto sinaliza o desaparecimento do ser e a importância de aceitar o novo.

Como está dada a confissão, Maria volta ao quarto, com a meta de travestir nova performance, a masculina. Rasgando o lençol, a adolescente objetiva esconder os seios, dando à luz uma nova estética – a incongruente, já que não era isso o propósito. O lençol consiste no envolvimento do corpo, ou proteção; agora, coexiste na ideia de omitir a sexualidade e projetar a outridade rejeitada, mas vivenciada. Não se trata de o espaço ser reduzido, entretanto é largo, a ponto de a personagem se perder na vastidão dos significados, pois “são momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (Bhabha, 1998, p. 20). Assim, troca o amor desejado pela aparência necessária – a roupa de João não exerce sinestesia, mas personificação da identidade masculina desejada.

O exercício sinestésico, que fora usurpado, permitiria à personagem Maria sentir o cheiro do corpo masculino, contudo houve a importância de possuir o conteúdo varonil. A surpresa gera a aceitação, quando Dona Esperança, avó de João, se assustou, ao ver a nova aparência de Maria – “Tu tá igual a um menino!” (Villaça, 2022, p. 25). A resignificação aparente faz referência à Diadorim e às performances circenses, que enaltecem as diferentes identidades na viagem. Há a confirmação exterior de uma identidade masculina, o que faz Maria persistir no novo modo de vida. De menina a menino, o exílio da identidade sexual ganha corpo.

A aceitação social do novo corpo de Maria teve êxito. “O homem perguntou: – Garoto, qual é teu nome? Respondi na lata, sem pensar: – É João” (Villaça, 2022, p. 28). Mudança no nome social, mesmo sem os registros cartorários, contribui para “Maria João”, identidade designada à mulher-homem. O diálogo estabelecido entre o comerciante e a adolescente é preponderante, à medida que, agora, são sujeitos pertencentes à mesma sexualidade, logo o nome atribuído “João” ressoa a vontade de ser o amigo, em contrapartida ao desejo de ter o garoto como namorado. Essa usurpação guia Maria a descrever imagens de si e da alteridade social.

Saí pedindo. Tinha gente que dava. Tinha gente que dizia não. Tinha gente que nem me via. Às vezes até olhava. Olhava, mas não me via, porque olhar é diferente de ver. Naquele mesmo dia, eu fui entendendo o que era ser invisível. Era isso o que eu era. Invisível no meio daquela multidão (Villaça, 2022, p. 29).

A cada conflito, Maria expõe vestígios identitários em plena viagem. A ação de pedir pode produzir diálogo (in)satisfatório, porque poria em funcionamento a troca cultural, por meio de biodiversidade, todavia os transeuntes oferecem o que lhes é pedido. Percebe-se que o substantivo “gente” aparece em quatro ações que carecem de análise: grupos sociais à solta. Os

que ofereciam esmolas entravam em contato com a cultura de Maria; aqueles que rejeitavam a oferta de lançar moedas justificam a rejeição a costumes dissonantes; os sujeitos cegos ao apelo de Maria frisam a centralidade do “ego”, já que não veem, como também não se sensibilizam.

Desse modo, a diferença entre olhar (manutenção do foco) e ver (percepção rápida) fornece a essência da viagem. Quando vista, Maria se torna insignificante, mesmo que fazendo uso da identidade de um João; em consequência, a viagem é a presença da invisibilidade, ocasionada por duas vias de mão dupla: a visão notada e a desprezada. A primeira conta com uma barreira perceptível, na possibilidade de transpô-la em no espaço arquitetônico, Maria sendo um objeto adversativo. Logo a visão desprezada transfigura o valor efetuado ao semelhante, isto é, desvaloriza a função social de uma adolescente desejando conquistar seu espaço social.

É evidente o desejo de conquista do espaço social, aludindo, também, ao personagem Jean Valjean, em “Os miseráveis” (1862), do Victor Hugo, pois o nome Jean significa “João”, na linguagem francesa. A solidão que, geralmente, aparece no fim da viagem; aqui, localiza-se no meio do percurso da existência. É perceptível a solidão cercada pela multidão citadina, cuja cronotopia explica a monotonia do ser. Ser invisível não culmina no ato de desaparecimento corpóreo, mas suscita grande notoriedade pela presença do corpo. Na verdade, as viagens não são paralelas, bem como não se tocam, o que engrandece a miragem social de tudo ser aparente.

3 CULTO À APARÊNCIA? O LUTO DE SI E DO AMOR PLATÔNICO, EM “SANTA BÁRBARA”

A atmosfera da viagem remonta a união entre Maria e o adolescente João, quando ele diz à garota: “– Tu tá igual a um menino!” (Villaça, 2022, p. 34). Essa afirmação contrasta a aparência (função social) com a essência (função sexual) e sugere à Maria a importância de seguir uma viagem que faça jus à efetividade da identidade precisa. A própria frase de João aponta à diferença (Tu tá – linguagem coloquial) e à igualdade (aparência masculina), resultando na tentativa de efetivar o amor entre Maria e João – opostos no corpo, contudo iguais na performance. A luta pela sobrevivência apela a qualquer forma de produção, pelos lucros abundantes.

O encontro de Maria e João é relegado aos refugos comestíveis e, também, às excentralidades. “Foi lá e pegou uns salgados [...] os que eram rejeitados pelos fregueses ao longo do dia. Comi um ovo cozido pintado de cor-de-rosa. E umas três coxinhas. Insossas,

oleosas e mal temperadas” (Villaça, 2022, p. 34-35). Dessa relação comestível ocorre a descrição corporal do casal, Maria e João, uma vez que os salgados simbolizam os sujeitos da relação. O ovo faz referência ao órgão genital masculino, enfaixado de cor-de-rosa, ganhando, assim, feminilidade. A trajetória da aparência que intenciona expor ou omitir a essência do desejo do sujeito atuante.

O sujeito atuante busca encontrar a felicidade, ou o amor correspondido. Nesse aspecto, a rejeição aos salgados esclarece a função da excentralidade. João e Maria estão marginalizados e conotados pela narrativa, enquanto três coxinhas: corpo, alma e espírito. O formato do salgado aludindo aos seios, ao pênis e à vagina demonstram identidades omitidas, em uma simples parada no Bar do Português. A viagem, mais uma vez, é simbólica, porque desenha partes íntimas que são escondidas nos corpos do casal. Seios diminuídos destacando a ausência de disposição sexual, como também pênis e vagina não utilizados esporadicamente.

A inutilidade eficaz é verificada na contemplação do espaço sideral, uma forma de olhar à grandeza do sublime. “– Tu sempre gostou de contar estrelas, né? Mania esquisita. Tu é esquisita, Maria” (Villaça, 2022, p. 35). Semelhante à noção de unir os corpos – céu e terra, sertão e mar etc – as estrelas iluminam a relação que, ainda, não foi confessada pelo casal. Dessa forma, a cronotopia age para tirar o foco principal e produzir uma viagem calcada na contramão da perfeição, ou seja, a atividade de manter vínculo com o círculo vicioso. A mania de Maria prediz a própria ideia de não estar ligada às vivências sociais, mas um produto do acaso.

A culminância do encontro entre Maria João permitiu gestos românticos. “E me deu a mão. A gente voltou assim para a Vila do Ninguém” (Villaça, 2022, p. 35). A aproximação dos dois corpos do casal força o reducionismo, uma vez que, para concretizar o amor, é necessária a perda do ser individual (ficcional) e, em seguida, unir os sentimentos. Tais sentimentos, na Bíblia, perfazem o corpo – “ambos em uma só carne”. O ato de entregar a mão é (re)criar um corpo que, do coletivo, passa a ser individual (o corpo do casal), legitimado pela expressão “a gente” e reducionista, ou anônimo, quando há a menção ao espaço da Vila do Ninguém. Novamente, há a presença da invisibilidade.

Ademais, a visibilidade, em Maria, é comercial. “O pessoal me chamava de Maria Baleira” (Villaça, 2022, p. 37). A rotação comercial conota a bala, no mesmo formato de moedas, ou seja, a viagem desviada da concretização do amor para a realização socioeconômica. Claro que Maria não estava, plenamente, satisfeita com a função de vender balas, nos semáforos; todavia era o trabalho mais sugerido, à altura de sua função social, naquele momento. O adjetivo “baleira” emprega a rotatividade do corpo de Maria (como ocorre

com transição comercial das “balas”), que não se presentifica na fixidez do espaço, entretanto almeja encontrar o verdadeiro local de vivência feliz e, ao mesmo tempo, satisfatória.

A voz de Maria confidencia novos aprendizados. “E tinha o campinho. Era lá que a rapaziada da Vila do Ninguém se reunia para bater papo, jogar, curtir. Aprendi a jogar. Fiz amizade com os garotos da favela” (Villaça, 2022, p. 37-38). O campo de futebol era um espaço no qual crianças e adolescentes se sentiam livres, para correr e perceber, na ludicidade, a liberdade socioespacial. O campinho estabelece o intervalo entre o trabalho e o repouso, pois flexiona a cultura local, por meio de trocas discursivas e linguagens trazidas de diversos grupos sociais. A rapaziada conserva o grupo dos marginalizados, de certo modo que se torna uma vila latente.

Ponto de encontro da Vila do Ninguém era o campinho de futebol. O ato de reunir-se não só põe em circulação a identidade da localidade, promove o sonho de um futuro melhor. Por isso o diálogo com os vizinhos eram modos de reunir a família e consagrar a redução das diferenças – não há perspectiva de imigração social. O jogo de futebol, novamente, traz a ideia da circulação de “bola”, porém representando a dança da vida, pela qual muitos jovens esperam a sua vez, para concretizar sonhos e a busca pelo verdadeiro amor. A viagem não deixa de ser um jogo criativo que verse a amizade, na redoma de uma favela solidária, e priorize destino excêntrico.

Até os objetos não poderiam ser como os dos centros urbanos. “Bola mesmo, de verdade, quase nunca tinha [...] para o jornal tomar a forma de bola” (Villaça, 2022, p. 38). Essa é mais uma forma de a viagem não manter um foco, entretanto burlar a contemplação do olhar do sujeito mergulhado às peripécias do mundo citadino. O jornal aparece como as principais informações que são de espaço alheio à favela solidária, então são folhas destrutivas e sem importância à vivência do lugar vivenciado pelos adolescentes. Maria está entre o jogo de futebol, junto aos garotos, e desempenhando a função masculina, enquanto João é o goleiro.

Devido a essa vivência familiar, Maria e João tiveram dificuldade para expor o amor que sentiam um pelo outro. Então Socorro, uma senhora, diz à Maria: “– Mas homem não gosta de mulher vestida de homem” (Villaça, 2022, p. 43). A sentença de Socorro não surtiu efeito, porquanto a imagem feminina não era venerada pela performance de Maria e críticas provindas de outras mulheres, apenas, sinalizariam um entrave para as negociações estéticas. Porém não estava nos conselhos sutis a modificação visual de Maria, o percurso da viagem, seja pelos incidentes, que faria a jovem encontrar-se e conviver com os ideais preestabelecidos pela sociedade.

É nesse entremeio que João presenteia Maria e faz o convite para irem a um circo. “Era um vestido amarelo estampado com florezinhas minúsculas brancas e azuis. Meigo. Não tinha nada a ver comigo. Nada. Mas era um presente do João” (Villaça, 2022, p. 44). As estampas do vestido de Maria prometem modificar as manias da jovem, até então. A cor amarelo simboliza a felicidade pela luz solar que ganha efervescência – a jovem precisa entrar na dimensão clara da viagem, um modo de alternar a passagem contínua. As florezinhas brancas e azuis esclarecem a virgindade e a aura celeste – resgate da identidade de “menina”, “garota” e “jovem”.

Apesar de Maria sentir a meiguice do ato de presentear, não se preenche satisfatoriamente. Parece que a narrativa sugeriu o símbolo “flor” para ensinar a brevidade da vida e elencar a memória afetiva, na qual a consagração do instante é o combustível da eternidade. Logo a presença do circo faz uma autorreflexão tardia:

Dureza, dureza. E o que era a minha vida? Dureza... Dureza sem fim! Tenho medo não. Eu já era uma equilibrista na vida. Fazia malabarismo para sobreviver. Eu e todo mundo na Vila do Ninguém. Tenho medo de dureza não. Isso tudo eu pensei, não falei para ele (Villaça, 2022, p. 49).

No caso de Maria, o circo seria o melhor dos subterfúgios, mesmo que seja ambulante. A autorreflexão tardia questiona a possibilidade de modificação onírica, já que Maria não sonha com melhores empregos nem consegue concretizar o amor que sente por João. A dureza contínua pela pressão exterior não permite que Maria resolva os conflitos, um a um; pelo contrário, o formato em círculo faz as rotinas acontecerem. Nesse aspecto, o malabarismo é a alternância do foco, contudo se está no mesmo espaço decadente. As linhas da viagem concordam com o nome da Vila do Ninguém, visto que não há perspectivas no fim da linha perseguida.

Obviamente que o malabarismo, em Maria, é a mudança de foco, um modo de evasão, ou escapismo. A noite circense seria, apenas, o local ideal para João e Maria se declararem, mas o contexto artístico desvia a atenção para a produção estética dos integrantes do circo. A dureza já é parte da essência de Maria, no sentido de impregnar a consciência da jovem viajante. A falta de comunicação entre o casal produz pensamentos decadentes que, posteriormente, moldam a vida atual. Por essa razão que Maria fala, coletivamente – eu e todo mundo – como se os amigos fossem artistas de um circo implacável, tendo a necessidade de equilíbrio.

Na volta para casa, João intencionou conversar sério com Maria. “A tal conversa ia ter que ficar para o dia seguinte, porque em casa não ia dar, tinha muita gente” (Villaça, 2022, p.

50). A procrastinação reaparece, na perspectiva de não ocorrer a declaração romântica entre o casal. A demarcação temporal “dia seguinte” considera o silêncio perene e a expectativa efêmera, haja vista o distanciamento entre os dois personagens, em meio a empregos distintos. O próprio lar não se tornou propício para a concretização da relação, porquanto os integrantes familiares são as preocupações cotidianas, frente aos desafios constantes da favela.

Ao dormir, Maria sonhou com o circo, por meio de uma cronotopia simbólica. “João engolindo fogo [...] Zampano apareceu e apontou uma faca em minha direção” (Villaça, 2022, p. 50). A degradação artística deteriora a vivacidade dos sujeitos da relação amorosa: João ingere o fogo, a combustão que preenche os sentimentos não revelados e, concomitantemente, parece consumir a vida do jovem sonhador. O fogo exterior poderia destacar a presença da mulher amada, enquanto promotora de sentimentos prazerosos; todavia a combustão intenciona o silêncio operante. Em seguida, Zampano, um dos artistas do circo entra no caminho de Maria.

Nessa parte do sonho, Maria parece conciliar a tesoura com a faca, pela razão de serem instrumentos cortantes. A referência a “Zampano” é pejorativa, já que descreve as deficiências corporais – essa característica tem conformidade com Maria, quando esta se traveste de homem, para viver em sociedade e obter êxito. Assim, a faca procura o alvo feminino, ou seja, o coração de Maria que já está penetrado pelo amor a João. Resta, então, a tentativa de dilacerar esse sentimento, com a meta de despojar o desejo por João. Nesse instante, o sonho é interrompido, o que explica os desencontros da viagem serem destoantes ao que é planejado.

Na manhã seguinte, a narrativa traz um diálogo sucinto entre João e Maria. “– Vou descer. Já tô atrasado. A gente se vê depois” (Villaça, 2022, p. 50). O atraso, uma reiteração à procrastinação, serve acelerar o percurso da viagem de João. Ainda que a narração pouco descreva os micro espaços da favela, o ato de descida demarca o morro e seu declive, um artifício de o narrador, também, desviar o foco de algumas descrições. Aqui, a expressão “a gente” posterga a revelação do sentimento entre João e Maria, mantendo a cronotopia da esperança tardia, haja vista as peripécias cotidianas e a presença dos diálogos de colegas e familiares.

Parece que os hábitos do cotidiano sobrecarregaram os pensamentos de Maria, pois “foi nessa mesma hora que a polícia subiu o morro da Vila do Ninguém para fazer a operação” (Villaça, 2022, p. 51). O contraste entre a Polícia subir e os moradores descerem realiza o confronto por intermédio dos desencontros efetivos. As implacáveis consequências dessa operação simbolizariam a memória eterna, uma vez que os desastres fazem a sinfonia da localidade. Os tiros e os moradores correndo formam pensamentos tenebrosos (possibilidade

de mortes e ferimentos) e irre recuperáveis (lembranças dos tempos vividos), pois são incidentes inexoráveis.

Vi João caído no campinho. Corri. Ajoelhei diante do corpo ensanguentado dele. Coloquei sua cabeça no meu colo. João sangrava e eu também. Como se meu coração, meu fígado, meus rins saíssem pela boca (Villaça, 2022, p. 49).

É dentro desse campinho que a viagem ganha seu ponto ápice. A queda de João é conservadora, porque perpetua o percurso romanesco, à mercê da linha tortuosa da ficção (utopias) e realidade (os fatos). O campinho retoma todos os momentos vividos entre os personagens da narrativa, pela simples expressão verbal “corri”. A corrida em direção ao corpo caído evidencia o pretérito matizado e o futuro perdido, mas a tentativa de realizar a conexão entre os dois modos temporais. Nota-se que o joelho feminino diante do corpo masculino é visionário, pois representa a imagem de Pietà (1499), de Michelangelo Buonarroti, conciliando morte com a vida.

As produções imagéticas dessa bala-perdida expõem o corpo latejando o sangue perdido. A princípio, Maria deixa explícito o objetivo extravagar o sentimento reprimido nos gestos simples diante de atos horrendos. Cabeça no colo já antecipa o posicionamento mortífero, já que o corpo se põe em ato fúnebre. Em João repousam pretérito e futuro, além de esgotar toda a presentidade de uma relação amorosa, relegada aos atos ficcionais. A voz masculina, aqui, surge misteriosa, contradizendo os planos inocentes do casal, que fora unido por meio das adversidades da vida. O silêncio de Maria não desvia o foco da viagem, porém objetiva certas confissões.

Essas confissões podem vir à tona simbolizando o sangue subjetivo das mentes cansadas. Nesse sentido que Maria confessa estar “sangrando”, porquanto a estranheza da convivência do casal, sempre impedido de estabelecer efetiva comunicação romântica, descarta a possibilidade de a protagonista ser feliz no amor. Por essa razão que os elementos corpóreos intensificam o calor dos acontecimentos: o coração salta de condolência, pois não há a possibilidade de reverter a situação violenta; o fígado está impedido de filtrar as oportunidades proporcionadas à efetivação do amor, à medida que a morte desperta a saudade do que nunca existiu; e os rins perdem o ato íntimo de filtrar o calor das emoções.

Pelo contato íntimo, resta o funcionamento da fala de João. “– Maria, quando... o teu cabelo cre-crescer... tu... casa comigo?” (Villaça, 2022, p. 51). Essa fala, com muita dificuldade, aponta a um delírio romântico, em meio às dores da vida e do corpo ferido. As reticências minimizam o caráter concreto da relação amorosa, porque consagrou fatos passadistas que são

utilizados para efetuar determinados desfechos felizes. O crescimento capilar enaltece o futuro contemplativo, haja vista a lógica de serem os instantes finais do diálogo do casal. Surge, então, a proposta de casamento que segue sem resposta, como se fosse uma resposta à eternidade.

As respostas continuam sendo desvios de focos. “Disseram que foi bala perdida. Perdida coisa nenhuma! Foi bala achada no peito do João. Aquela bala perfurou meu coração. Eu também morri naquela manhã...” (Villaça, 2022, p. 54). Nessa passagem, a bala faz elo com as mercadorias vendidas por Maria – o formato de bola e de bala. Eis a viagem que se dá pela versão ao fato ocorrido e pela opinião de Maria, tendo em vista a circunstância de a protagonista morrer, sentimentalmente, e, ao mesmo tempo, renascer para novos acontecimentos. Morte e vida caminham juntas, irmanando-se na contracorrente da vida de Maria e João.

4 MARIA EQUILIBRISTA: O (RE)NASCIMENTO DO SER, NA VIAGEM A “NOVO HORIZONTE”

Maria redireciona a viagem: o espaço na Vila do Ninguém se torna vazio. “Acabou-se o que era doce. Ironia. Eu vendia balas...” (Villaça, 2022, p. 54). Terminada a morte de João, Maria cai nas recorrências sinestésicas – o gosto vivo! A carga memorialística não supre as necessidades da personagem, bem como impede a progressão dos fatos. A ironia está no contraste entre doce (vida) e amargo (morte), por meio da comercialização, que interrompeu a transação amorosa e promoveu a solidão miserável. Abandonar a venda das balas seria enterrar toda a historicidade que envolveu Maria e João, desde a Praia do Forte à Vila do Ninguém.

A historicidade, aos poucos, foi tornando-se nostalgia. “Não dormi nada. Aliás, ninguém dormiu” (Villaça, 2022, p. 54). O sono ausente, que deveria estar presente, ressalta a tentativa de não entregar ao pretérito os incidentes vivenciados pela família de João. Há a necessidade de um (re)nascimento no percurso desses personagens, visto que o sono simboliza o apagamento das lembranças, a fim de o sujeito permitir-se participar de outras histórias. Logo esse sono, que não acontece, ainda, sinaliza um pretérito não consumado, mas elucidado no presente impotente. Maria percebe que permanecer na Vila do Ninguém é velar um pretérito perdido.

Nesse momento, as atitudes da personagem permanecem estanques. “Fiquei paralisada, não conseguia fazer nada. Nem à missa de sétimo dia eu fui. Não tinha forças nem para me levantar da cama. Nem para cuidar da vida” (Villaça, 2022, p. 54). A presença da negatividade põe em circulação expressões “não, nada e nem” – a locomoção é impedida, uma vez que a

autorreflexão não produziu certas mudanças na viagem ascendente. Percebe-se que a missa em memória a João ativaria o pretérito no presente e futuro, inutilmente, pois são périplos antigos. Estar na cama prostrada, sem dúvida, não traçaria metas para um futuro promissor.

Dessa forma, a focalização ficcional parece deixar de flexionar as atitudes de Maria. “Eu parecia uma concha fechada, daquelas que não servem para fazer colar. Uma ostra fechada em mim mesma. Completamente sozinha. Molusca” (Villaça, 2022, p. 55). O subjetivismo, em Maria, é latente, harmonizando modos de abertura e fechamento – a memória afetiva guia a viagem às lembranças sem propósitos. Os formatos subjetivos dão conotação ao sociocomportamento de Maria, porquanto esta não se sente capaz de flexionar identidades em outros espaços. A solidão põe a vontade de Maria vivenciar o luto recorrente dentro de um memorial oceânico.

Memorial metalinguístico conduz Maria a repensar palavras e frases ditas em contextos passadistas. “As palavras também são assim, vão formando uma sequência, frases que ficam encadeadas no colar da memória e da nossa história” (Villaça, 2022, p. 55). A sonoridade das palavras ativam momentos consagrados, tendo em vista as idas e vindas da viagem romântica, que apresentou determinada incongruência: enquanto as palavras sequenciam discursos, não houve relação contínua entre Maria e João. O encadeamento das palavras de João singularizou a performance masculina, já que Maria, ainda, não se abriu a um novo amor.

Maria decide voltar ao circo, para conversar com os artistas. “Eu estava vestindo as roupas de João [...]. – Ah! Você é a Maria? Não te reconheci” (Villaça, 2022, p. 55). O cerne desse retorno à arte circense é retroflexo, tendo em vista o travestimento masculino ter proporcionado possíveis flexões identitárias. A falta de reconhecimento sugere a imagem de João estampada no corpo de Maria. Logo a viagem ficcional tem por objetivo romper com os padrões de uma sociedade conservadora, o que faz a arte circense prevalecer, por meio de fantasias, truques e até vidências. Assim, a *mimesis* funciona como um lado da ficção estampada na identidade do personagem.

A identidade de Maria, agora, era se juntar ao circo e ir embora com ele. “Senti meu coração se iluminar outra vez. Es-pe-ran-ça. Eu gostava de separar as sílabas no tempo de escola” (Villaça, 2022, p. 56). Depois de ter assistido ao espetáculo circense, Maria se firma na palavra “esperança”, pronunciando a palavra, em divisão silábica. A técnica fonológica simboliza a noção de alternância temporal, porque a cisão da sonoridade agrupa o tempo cronológico – linear – demonstrando o espaço do circo, que é desmontado e reconstruído em

outros lugares, ou seja, uma característica nômade. Logo a menção à palavra “escola” ocasionar edificação.

Todas aquelas coisas que tinham acontecido comigo fizeram de mim uma pessoa mais velha do que a idade que eu tinha. Tinha perdido aquela ilusão, aquela coisa mágica, como é que se diz? A inocência. Aquela fantasia da infância. Por dentro eu me sentia velha. Marcada. Cheia de rugas no coração (Villaça, 2022, p. 57).

A edificação imagética, na viagem de Maria, manifesta em um futuro tardio, pois a protagonista antecipa a performance idosa. A passagem da morte de João conduz Maria a repensar a respeito da morte, enquanto mudança identitária, ou recondução imagética. A autorreflexão e o lidar com o desconhecido leva o sujeito à coisificação, que não funciona, apenas, com o conceito objetual, entretanto confere peso às circunstâncias inexoráveis. O fim de João foi mais que um divisor de águas, contribuiu para o reconhecimento da própria identidade de Maria, redistribuindo as performances de outrora com aquelas que poderão se delinear, durante a viagem.

A expressividade das colocações é angular, porquanto caracteriza Maria como uma “velha” – imagem que impede a continuidade da jovialidade da garota. Seria, novamente, uma forma de desviar o foco, pois a viagem, cronotopicamente, produz o mistério e não resolve os conflitos, de uma só vez; pelo contrário. Nesse aspecto discursivo, Maria se atenta ao etarismo ficcional, por meio da meditação identitária: ser velha é se permitir nostálgica e compartilhar momentos prazerosos que se presentificaram nas emoções. Lembrar João é permitir o tempo escorrer e a vida ser um mistério que prenuncia o término do curso terreno, sem perspectivas.

As perspectivas, em Maria, são sempre superestruturas oníricas ligadas com os ideais da mocidade. Daí a descoberta da magia juvenil estar presente no circo, pois a arte circense comprova as habilidades evasivas à identidade idosa. Ofuscada pelo luto, Maria cai no abismo ilusionista, não por ter sido encantada no circo, porém por confessar que a brevidade da vida põe fim aos amores terrenos. Assim, Maria se sente madura, a ponto de determinar o que deva ser, de agora em diante, contanto haja a perda da inocência, a fim de ganhar o mundo e tentar realizar um recomeço. A inocência perdida parece não aguardar muitas emoções na jornada da vida.

A jornada da vida, até então, estava à luz da fantasia infantil. Por isso Maria deseja seguir o trânsito circense – armar o espaço, fazer o espetáculo, desconstruir o lugar e mudar de cidade. Essa rotina circense está, também, atrelada ao programa cristão (nascimento, vida,

morte e ressurreição), uma vez que construir o espaço é permitir o nascimento artístico, ou seja, produzir múltiplas identidades (personas). Logo o espetáculo conota o funcionamento da vida, diante de desafios e emoções latentes, cuja morte é a arte da desconstrução (renúncias) que é a busca de si. Em seguida, a mudança citadina possibilita novos nascimentos e continuidade do ser.

Entre a continuidade do ser (método pueril) e o fim de uma etapa (método ancionista) há conturbação cronotópica na viagem por meio do luto celebrado. As lembranças remontam todas as aventuras pueris, ao passo que o presente revive recordações e necrosa qualquer aspecto esperançoso. O luto vivo traça as linhas da morte da consciência de Maria, de sorte que os pensamentos da adolescente soam com mais frequência em relação às atitudes executadas. As marcas históricas estão puxando Maria a uma introspecção necessária, mas com carga decadente, o que resulta em feridas sentimentais e prejudicam a personagem na vida do mundo atual.

Mais tarde, Maria percebe o segredo da viagem. “Entendi que nada é definitivo, tudo está sempre prestes a mudar” (Villaça, 2022, p. 59). Esse método empírico mostra-se que os sentimentos provam a ineficácia da linearidade dos fatos. A alteração cronotópica desloca Maria a repensar acerca da existência da vida, por meio da ordem dos fatos: conquista, perda e luta. Essa tríade discursiva delimita a primazia da “conquista”, o desejo de permanecer com a vitória e desfrutar desta, de forma contínua. A difícil tarefa de lidar com a perda é, acima de tudo, conscientizar-se a respeito da modificação cronotópica e a necessidade de permanecer lutando.

A convergência da viagem real (vida de Maria) e fictícia (arte circense) transforma o cotidiano de Maria. “Porque eles, os artistas, não têm lugar fixo. Vivem a vida assim, de lá para cá, daqui para ali” (Villaça, 2022, p. 59). A personagem, comovida pelo *modus vivendi* do circo, não reconhece certa prisão naquele circo coberto, visto que os espetáculos possuem um trânsito insólito, diante do público. Tal transitoriedade só é levada em consideração, quando mascarada por alguma liberdade (não fixidez espacial) que recobra determinada prisão pela liberdade. Uma espécie de relação paradoxal traz a revelação da viagem de Maria.

A revelação paradoxal aponta à recomposição espacial, na omissão do verbo “estar” – de lá para cá / daqui para ali. O caráter permanente é desconhecido, haja vista prender as relações e a impossibilidade de viver outros momentos que serão emergentes no cotidiano da protagonista. O perigo da viagem nasce do esquecimento da relação paradoxal, que segue o seguinte rito: de trás para frente / da frente para trás. Dessa forma, o circo reflete a vida de

Maria, a partir do remonte de um círculo vicioso, ou seja, não há novidade no percurso empírico, mas, sim, um processo de retomada de consciências celebradas por aqueles que já viveram.

A conclusão de Maria era acompanhar o circo, o “próximo destino seria Novo Horizonte” (Villaça, 2022, p. 60). O nome da cidade é sugestivo, por causa da paisagem necessária à viagem da personagem, seria uma abertura em meio a possíveis horizontes. Tratar-se-ia de um pitoresco paisagístico a regra de atravessar estradas em direção a uma cidade desconhecida e deixar em Santa Bárbara todas as dores e percalços vivenciados. Sem receio das novas adversidades, alegrias tomam conta do corpo de Maria e empurram a personagem à presença de novos espaços, como se a garota recebesse uma identidade de retirante.

Quanto ao cenário retirante, a nomenclatura “Novo Horizonte” presencia a assonância pela vogal /o/. Essa vogal funciona como forma de transcendência do espaço, em processos criativos – **Novo** – na evolução dos seres vivos. Depois, vem – **Horizonte** – a projeção da vogal /o/ sempre depois de três letras (tipificando a teoria da trindade: Pai, Filho e Espírito Santo / corpo, alma e espírito / vida, morte e ressurreição). A caracterização do nome da cidade entrega aspectos peculiares do propósito da viagem que, apesar de ser singular, é coletiva na troca de valores culturais. Há a assertiva de o horizonte não ser novo, se os valores forem arcaicos.

Os valores arcaicos são metaforizados na narrativa. “Ainda estava escuro quando saí da Vila do Ninguém” (Villaça, 2022, p. 60). A escuridão é baseada na contemplação nostálgica composta por duas ações verbais, que merecem análise. O verbo “estava” remete à densidade poética de Manuel Bandeira, no “Poema só para Jaime Ovalle” (1961), quando o eu lírico utiliza verbos no pretérito imperfeito. Esse recurso estilístico dispõe cronotopias necessárias à viagem de Maria, são ações interrompidas por um presente desfocado – não concretizado pelos intentos dos demais personagens. Vida insuperável, amor perdido e mudança necessária.

Intermitentemente, o êxodo em Maria acontece com o verbo no pretérito perfeito – saí. A renúncia ao espaço sofrível é, temporariamente, escura, expondo uma visão turva, oblíqua em relação à totalidade imagética. Nota-se que a saída de Maria não faz o dia raiar, porquanto transmuta a localização, porém continua o teor noturno espairando a andança da protagonista nos espaços da Vila do Ninguém. O ato perfeito serve para moldar o “devir”, na qualificação da nova cidade, porquanto o verbo, também, sintetiza a maturidade da personagem, que, agora, se sente capaz de abrir mão de participar da família de João, em direção a um novo horizonte.

Chegando a Novo Horizonte, Maria se conscientiza a respeito das novas aprendizagens. “Eu e as rodoviárias... Virou, mexeu e meu destino é sempre a rodoviária” (Villaça, 2022, p. 61). A rodoviária de Novo Horizonte é superestrutura da viagem, porque atinge microespaços,

ainda, não perscrutados pelo “eu” de Maria. Convém destacar que os direcionamentos corriqueiros de uma rodoviária não possuem carga modificável, todavia o “eu” da protagonista realiza a viagem, tanto que o substantivo “rodoviária” está no plural – o trajeto canaliza o efeito da viagem e faz a mediação entre a cogitação dos fatos e a locomoção socioespacial.

A locomoção gradativa é dual, seja pela rotação cronotópica, seja pela mexida existencial. A rotação desafia Maria a encontrar soluções possíveis para a adequação aos microespaços, nos quais os incidentes podem não ser os mesmos, entretanto a necessidade do equilíbrio chama uma resposta às questões difíceis. No que diz respeito à mexida existencial, as motivações são reduzidas, pois a luta pela sobrevivência exige uma postura crucial diante de qualquer intempérie. Maria não dá valor ao questionamento acerca do mistério da existência, a protagonista almeja as consequências satisfatórias que virão, como se o término justificasse o começo.

Ao lado das consequências, surge um “sonho. Porque o outro tinha morrido: João. O sonho que restou era o de ser eu mesma e, no circo, com aqueles artistas” (Villaça, 2022, p. 61-62). É interessante ressaltar que o nascimento desse sonho artístico surgiu na véspera da morte de João, para que a concretização aconteça em outra cidade. A morte do amado contribui para que ocorra o renascimento de Maria, em horizonte totalmente distinto à vida na Vila do Ninguém. Esse fato é delimitador na narrativa, porquanto a composição onírica objetiva, nas apresentações daquele circo, encontrar uma razão para continuar a vida e administrar o luto latente.

A pausa ao luto pela morte do amado dá entrada a outra forma melancólica: o encontro de si. Expressam-se os sentimentos de inconformismo para suscitar a morte subjetiva, tendo em vista as circunstâncias sociais que projetaram múltiplos hábitos na pessoa de Maria, desde o nascimento até a perda de João. Então o talento artístico ganha força no travestimento dos novos personagens que estarão em evidência ao respeitável público. A reafirmação do “eu” (eu mesma) quebra a impotência da protagonista e vislumbra uma viagem mais misteriosa, mas potente em relação à atuação de Maria em meio às circunstâncias contrapostas à vida.

Faz-se necessário conjugar o conceito de “casa”. “A nossa casa é a gente mesmo. Que nem caramujo, marisco, ostra, molusco. Minha casa é Maria” (Villaça, 2002, p. 62). A viagem demonstra o equívoco da unicidade, em razão de a protagonista especificar a individualidade na expressão “a gente” agrupando a coletividade. Ainda que seja, discursivamente, parte da narrativa em contato com o leitor, não deixa de projetar a presença da exterioridade, que,

também, participa da composição do “eu”. Interseccionados, o eu (interior e exterior) dá origem à essência da protagonista: a liberdade de escolha e ser aceita pela sociedade coercitiva.

É com essa natureza (moleza) que Maria vai delineando a viagem, ao se referir aos moluscos. O caramujo, além de propor a noção de rotatividade, realiza o percurso, vagarosamente, sem a preocupação de projetar atividades significativas. O marisco atesta a memória em funcionamento, porquanto o sujeito apreende o espaço exterior, com o objetivo de dar sentido aos incidentes que sobrevierem a certos contextos. A ostra simboliza a máquina da digressão, visto que as reflexões demonstram a tomada de decisão, por isso articula com a memória individual. Em seguida, o molusco tipifica os sentimentos que mitigam o caráter racional do ser.

Rumo às práticas circenses, Maria ganha nova identidade artística. “Foi assim que nasceu o Coisinha, codinome de Maria” (Villaça, 2022, p. 63). Vê-se que as identidades se desenrolam, à medida que a protagonista evolui no cenário circense. A viagem promove novas aparições, se forem analisadas as imagens encenadas por Maria, porquanto a ludicidade atenua a figura da protagonista (deixa de ser uma adolescente inexperiente, para receber uma identidade operante). Não se trata de diminuir a imagem de Maria, como se a brincadeira tirasse a seriedade, todavia o codinome “Coisinha” efetua o empoderamento de escolher as fantasias.

A sensação artística entrega o funcionamento da viagem à protagonista “Maria Equilibrista. E não é isso o que sempre fui? Eu me equilibro no arame farpado da vida!” (Villaça, 2022, p. 64). Essa passagem autorreflexiva e, paralelamente, circense, alude à Canção “O bêbado e a equilibrista” (1979), composta por João Bosco e Aldir Blanc, na qual a equilibrista transmite a importância de o show nunca parar. A figura feminina, diante da linha de fogo, exemplifica o método insólito de qualquer viagem, pois os desvios de conduta e tortuosidades arrastam o sujeito a vestir identidades. O equilíbrio condiz com a historicidade delineada em cronotopia.

O limiar da historicidade de Maria, naquele circo, “está se abrindo... Sei que vou encontrar uma pérola” (Villaça, 2022, p. 65). O nascimento de Maria, à luz da “metáfora com tão forte apelo visual” (Meneses, 2010, p. 65) da ostra e a pérola, fincando o verdadeiro sentido da existência, tendo em vista o intuito de estar no mundo escolhido, produzir sentidos reais e desfrutar dos lucros conquistados com as apresentações. O luto por João é substituído pelos gracejos proporcionados pelos colegas de trabalho. A decifração da viagem circense traz, em Maria, as alturas infindas (vertical – sonho), os lados (horizontal – perspectiva) predispostos à passagem do sujeito, que descera ao chão (decadente – melancolia).

5 CONCLUSÃO

Neste artigo, foram analisadas as viagens realizadas por Maria, a narradora-protagonista de “Maria João” (2022), de Cristina Villaça. Como verificado de maneira cronotópica, o aspecto simbólico está atrelado com as performances identitárias, de acordo com as cidades, os personagens e as circunstâncias que sobrevieram ao longo da narrativa. Portanto, as viagens de Maria e suas atuações nos cronotopos constituem singularidade de uma personagem à procura de lugar no mundo.

Conforme foi exposto, ao longo do artigo, as viagens apresentam algumas rotinas que impedem o avanço em direção às novidades, porquanto o foco narrativo suscita problemas familiares, desigualdade social e limitações pessoais. Assim, a obra de Cristina Villaça, quando discutida, questiona a função de uma viagem e a produção de identidades transitórias, de sorte que o sujeito não está preestabelecido ou acabado, mas interage com o meio social e produz outras viagens complexas.

Esta análise pôde fornecer subsídios necessários à investigação identitária da narradora-protagonista Maria. Ao nascer, a personagem lida com a agressividade paterna, enquanto “Maria, a domadora de animais”. Quando é recebida pela família de Dona Carmela, desenvolve-se “Maria adultocêntrica”. Mudando-se para Santa Bárbara, a protagonista ganha duas identidades: “Maria, a baleira” (comercial) e “Maria João” (masculina). Por fim, em Novo Horizonte, uma identidade contínua: “Maria, a equilibrista”. Esta última, em razão de estar em permanente viagem.

Dessa forma, a análise das viagens de Maria foi apresentada oferecendo um enfoque às discussões de gênero. Logo foram observadas algumas críticas em relação ao corpo feminino em sociedade, como: tratamento cruel ou degradante, em relação ao menor de idade; o assédio sexual contra meninas; o trabalho-infantil feminino e o amadurecimento precoce. Além disso, Villaça utiliza o cronotopo de viagem como viés discursivo, para permitir que as identidades sejam, apenas, a consagração de um instante.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BHABHA, Homi Kharshedji. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

KINDLER, Anna M. Multiculturalismo e formação da identidade cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prati dos. **Recortes transculturais**. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1997.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Cores de rosa**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

POMMIER, Gérard. **A exceção feminina**: os impasses do gozo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

VILLAÇA, Cristina. **Maria João**. Ilustrações Anita Prades. São Paulo: Elo Editora, 2022.

WIERZCHOWSKI, Leticia. **A casa das sete mulheres**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

Recebido em: 13/09/2025

Aceito em: 06/01/2026